

# **Amazonasbilder 1868**

## **Produktion und Zirkulation von Tropenfotografien aus dem kaiserlichen Brasilien**

### **Textband**

Inauguraldissertation

zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

dem Fachbereich Gesellschaftswissenschaften und Philosophie der Philipps-Universität

Marburg

vorgelegt von

Frank Stephan Kohl

aus Altenkirchen

2012

Vom Fachbereich Gesellschaftswissenschaften und Philosophie

als Dissertation angenommen am 29. 08. 2012

Tag der Disputation: 14. 12. 2012

Gutachter: Prof. Dr. Karl Braun  
Prof. Dr. Mark Münzel

**Für Nelly,  
die ich im letzten Moment in Marburg getroffen habe,  
und mit der ich Brasilien kennen und lieben gelernt habe**





# Inhaltsverzeichnis

## Textband

<b>Danksagung .....</b>	<b>9</b>
<b>Einleitung .....</b>	<b>11</b>
Kommerzielle Amazonasfotoserien .....	11
<b>1 Erkenntnisinteresse, Fragestellung, Untersuchungsgegenstand .....</b>	<b>14</b>
1.1 Der Iconic Turn und neue Impulse für die historische Fotoforschung .....	14
1.2 Amazonasfotoserien .....	16
1.3 Akteure, Autoren und fotografische Praktiken .....	18
1.4 Produktion und Zirkulation von Amazonasfotoserien im 19. Jahrhundert .....	19
<b>2 Historische Amazonasfotoserien als Herausforderung an die Visual Anthropology und die Fotografiegeschichte.....</b>	<b>20</b>
2.1 Ansatzpunkte und Lücken der Aufarbeitung der Fotografie im kaiserlichen Brasilien .....	20
2.2 Quellenlage .....	28
2.3 Weitere Vorgehensweise .....	40
<b>3 Rahmenbedingungen .....</b>	<b>42</b>
3.1 Die Erschließung des Amazonasstromgebietes in den 1860er Jahren .....	42
3.2 Fotografie im kaiserlichen Brasilien (1839-1889) .....	59
<b>4 Drei Bildermacher in den Tropen .....</b>	<b>81</b>
4.1 Georg Leuzinger: Schweizer, Unternehmer, Bilderhändler .....	83
4.2 Christoph Albert Frisch: Fotograf und Reproduktionstechniker .....	107
4.3 Franz Keller-Leuzinger: Ingenieur, Autor, Zeichner und Illustrator .....	122

<b>5 „Resultat d’une expedition photographique“ (1869)</b>	<b>137</b>
5.1 Die Fotografische Expedition. Planung, Vorbereitung, Durchführung	137
5.2 Fotografieren im Amazonasbecken	148
5.3 Serienproduktionen in Rio de Janeiro	158
5.4 Dokumentarische Inszenierung und die Konstruktion von Authentizität	166
 <b>6 Vertrieb, Zirkulation und Gebrauchsweisen</b>	 <b>171</b>
6.1 Globale Bilderhandel mit den Amazonasfotos	171
6.2 Zirkulation der Amazonasbilder	180
6.3 Illustrationsvorlagen für anthropologische und ethnologische Darstellungen	190
 <b>7 Schlusswort</b>	 <b>206</b>
 <b>Anhang</b>	
A. Nachweis der Textabbildungen	210
B. Archive	212
C. Dokumente	213
C.1 Amazonasfotos: Alben und Konvolute	213
C.2 Dokumente zu Georg Leuzinger und Albert Frisch	226
D. Literatur	246
D.1 Zeitgenössische Publikationen	246
D.2 Sekundärliteratur	253

**Die Reproduktionen der von Albert Frisch und Georg Leuzinger hergestellten und in diversen Publikationen veröffentlichten Amazonasfotos finden sich im separaten Bildband.**

# Abbildungsverzeichnis

3.1.1: [Karte] „Stromgebiet des Amazonasstroms“, aus Henry Walter Bates: Der Naturforscher am Amazonasstrom. Leipzig 1866, o.S.....	50
3.2.1: „M. Biard photographiant“, aus: François-Auguste Biard: Deux années au Brésil. Paris 1862, S. 569.....	77
3.2.2: 'Inhabitant of Manaus', photograph by Hunnewell for Agassiz, 1865. Peabody Museum of Anthropology and Ethnology, Harvard University, Cambridge, MA. Reproduktion aus: Nancy Leys Stepan: Picturing Tropical Nature, S. 104, Abb. 31 .....	80
4.1.1: Porträt von Georg Leuzinger, Carte-de-visite (ca. 1866), aus: Porträtalbum aus dem Nachlass von Franz und Sabine Keller-Leuzinger. ....	84
4.1.2: Anzeige aus: <i>Almanak Laemmert</i> von 1863, Rubrik <i>Papierhandel und Bürobedarf</i> , S. 590 .....	88
4.1.3: Anzeige aus: <i>Almanak Laemmert</i> von 1874, Rubrik <i>Papierhandel und Bürobedarf</i> , S. 759 .....	94
4.1.4: Anzeige aus: <i>Almanak Laemmert</i> von 1877, Rubrik <i>Papierhandel und Bürobedarf</i> , S. 879 .....	94
4.1.5: Originalabzug aus der Casa Leuzinger (ca. 1866), und eine Lichtdruckreproduktion desselben Abzuges, aus: Album „Brasilien“ .....	98
4.1.6: Landschaftsaufnahme von Rio de Janeiro aus der Casa Leuzinger .....	105
4.1.7: Kaschierpappe für Carte-de-visite-Fotografien und Detailvergrößerung mit einer Werbeanzeige von G. Leuzinger .....	106
4.2.1: Anzeige von Arthur Terry aus dem „The River Plate Hand-Book Guide, Directory and Almanac for 1863“, Reproduktion aus: Vicente Gesualdo: Historia de la Fotografia Fotografía en América, S.126 .....	110
4.2.2: Porträt von Albert Frisch [zugeschrieben] (ca. 1865.).....	113
4.2.3: Das 1886 erbaute und bezogene Gebäude der <i>Kunstanstalt Albert Frisch</i> , aus: Frisch Junior: Graphische Kunstanstalt Albert Frisch, S. 5.....	118
4.2.4: Porträt von Albert Frisch aus dem Jahre 1903, aus: Frisch Junior: Graphische Kunstanstalt Albert Frisch, Frontispiz. ....	121
4.3.1: Topografische Karte des Rio Madeira mit der Expeditionsroute von Franz und Joseph Keller, aus: Keller-Leuzinger: Vom Amazonas und Madeira, S. 150. ....	127
4.3.2: Porträt von Franz Keller-Leuzinger, aus: Keller-Leuzinger: Vom Amazonas und Madeira, Frontispiz. ....	129

4.3.3: Fotografische Reproduktion der Originalzeichnung (a) und Holzstichillustration (b) "Schildkrötenjagd auf dem Madeira", aus: (a) IMS, Rio de Janeiro und (b) Keller-Leuzinger: Vom Amazonas und Madeira, S. 34. ....	133
4.3.4 Illustrationszeichnung „Mischlingstypen aus den Südprovinzen Brasiliens“, aus: Friedrich Hellwald: Naturgeschichte der Menschheit, S. 492 .....	135
5.1.1: Lithografie (a) und Fotografie (b) des Orgelgebirges (Serra dos Orgões) bei Rio de Janeiro nach einer Aufnahme von Georg Leuzinger, aus: (a) Martius: Flora Brasiliensis. Band I.1, Tabulae Physiognomicae LIX; (b) IMS/Rio de Janeiro). ....	138
5.1.2: Lithografie (a) und Fotografie (b) einer Palme „Attalea Il. Indaya“, aus: (a) Martius: Flora Brasiliensis. Band III.2, Tafel 100; (b) Album "Brasilien", No 91. (IMS/Rio de Janeiro).....	139
5.1.3: Aquarell von Franz Keller, vom Lago January. Reproduktion aus: Revista de Historia da Biblioteca Nacional 5/2009, S. 76.....	142
5.1.4: Aquarell von Franz Keller vom Lago de <i>Puraque-Coára</i> . Reproduktion aus: [Katalog] „Amazônia Brasileira.“ Rio de Janeiro 1969, S. 78. ....	142
5.2.1: Ausschnitt der Karte des Oberen Amazonas (Rio Solimões), aus: Henry Walter Bates: Der Naturforscher am Amazonasstrom, Leipzig 1866, S. VII.....	149
6.1.1: Werbestempel von Georg Leuzinger aus den Jahren zwischen 1866 und 1869 .....	172
6.1.2: Firmenstempel der Kunstanstalt Albert Frisch aus dem Jahr 1911 .....	179

# Danksagung

Bevor ich mit meinen Ausführungen über die ersten global zirkulierenden Fotografien aus dem Amazonasgebiet beginne, möchte ich mich bei einer Reihe von Menschen bedanken, die mich bei den Forschungsarbeiten und der Abfassung der Arbeit auf verschiedene Art und Weise angeregt, unterstützt und begleitet haben. Sie alle sind am erfolgreichen Zustandekommen dieser Arbeit beteiligt, und dafür gilt ihnen mein herzlicher und aufrichtiger Dank.

Als ersten möchte ich Prof. Dr. Martin Scharfe nennen, der mich von Anfang an bestärkt hat, diese Dissertation zu schreiben, auch noch über seine Emeritierung hinaus und trotz der enormen geografischen Distanz zwischen Marburg und São Paulo. Ausserdem möchte ich ihm für das kulturwissenschaftliche Rüstzeug danken, das ich bei ihm erworben habe, und das mir bei meiner Suche in den Archiven in Südamerika und in Europa ebenso wie bei der Beantwortung meiner Forschungsfragen maßgeblich geholfen hat. Ebenso herzlich möchte ich mich bei Prof. Dr. Karl Braun bedanken, der ab 2008 die Betreuung dieser Dissertation übernommen hat. Er hat mich motiviert, die lange liegengebliebene Arbeit wieder aufzunehmen. Mit seinen Fragen und Anregungen, seiner unermüdlichen Diskussionsbereitschaft und seiner kritischen Lektüre hat er maßgeblich zur Fertigstellung dieser Dissertation beigetragen. Herrn Prof. Dr. Mark Münzel danke ich sehr herzlich dafür, dass er sich bereit erklärt hat, die vorliegende Arbeit als Zweitgutachter zu betreuen.

Für anregenden Gedankenaustausch, kritische Diskussionen und vielfältige Hilfestellungen bedanke ich mich ganz herzlich bei Claus-Marco Dieterich, Dr. Kathrin Bonacker, Christian Rüter, Dr. Michael Kraus, Dr. Margrit Prussat, Paul Hempel, Dr. Beatrice Kümin, Dr. Andreas Krase und Dr. Andreas Valentin.

Für die Gewährung von Stipendien möchte ich mich beim Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD) und bei der Philipps-Universität Marburg bedanken. Mit ihrer finanziellen Hilfe waren die langen Archivaufenthalte und weiten Reisen überhaupt erst realisierbar.

Ein herzlicher Dank geht an die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter in Bibliotheken, Museen und Sammlungen in Europa und in Brasilien, die mir den Zugang zu den einmaligen fotografischen Abzügen, den einzigartigen Dokumenten und seltenen Publikationen ermöglicht und die Erlaubnis zur Reproduktion für meine Forschungen sowie die Verwendung der Archivmaterialien in dieser Dissertation gestattet haben. Mein Dank geht an Dr. Gregor Wolff vom Ibero-Amerikanischen Institut (Berlin), Dr. Heinz Peter Brogiato vom Leibniz-Institut für Länderkunde (Leipzig), Dr. Richard Haas vom Ethnologischen Museum (Berlin), Dr. Claudia Augustat vom Weltmuseum (Wien), Dr. Claude W. Sui von den Reiss-Engelhorn Museen (Mannheim), Evelin Haase vom Städtischen Museum in Braunschweig, Sergio Burgi vom Instituto Moreira Salles (Rio de Janeiro), Dr. Joaquim Marçal Ferreira de Andrade von der brasilianischen Nationalbibliothek (Rio de Janeiro) und Dr. José Mindlin (São Paulo), dem Besitzer eines der

größten Bucherschätze Brasiliens. Ganz herzlich möchte ich mich außerdem für die vielfältige Hilfe und umfassende Unterstützung während meiner Archiv- und Bibliotheksbesuche bei Cristina Zappa und Virginia Albertini vom Instituto Moreira Salles (Rio de Janeiro) und bei Cristina Antunes, Rosana Gonçalves und Elisa Nazarian, den drei Bibliothekarinnen von Dr. José Mindlin (São Paulo) bedanken.

Besonders hervorheben möchte ich an dieser Stelle die Bewahrerinnen und Bewahrer fotografischer Schätze und privater Nachlässe, die mir in überaus generöser Weise Zugang zu ihren Sammlungen gewährt haben. Mein aufrichtiger Dank gilt Klaus Frisch (Daxberg), dem Enkel des Amazonasfotografen Albert Frisch und seiner Frau Doris, Alain Costilhes (São Paulo) und seiner Frau, der Historikerin Prof. Dr. Vavy Pacheco Borges, welche einen Teilnachlass von Franz Keller-Leuzinger pflegen, Ruy Souza e Silva (São Paulo), einem versierten und engagierten Sammler alter Bücher und historischer Fotografien und Dr. Beat Kleiner (Zollikon), der den Nachlass seines Großvaters Hermann Kummeler betreut.

Abschließend danke ich ganz herzlich meinen Eltern Horst und Irmtraut Kohl für ihre unendlich lange Geduld und meiner Frau, Dr. Nelmara Arbex für ihre bedingungslose Unterstützung, ständige Ermutigung und die vielen wunderbaren Stunden.

# Einleitung

## Kommerzielle Amazonasfotoserien

Am Abend des 7. April 1877 veranstaltete die Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte (BGAEU) gemeinsam mit der Gesellschaft für Erdkunde in der Hauptstadt des deutschen Kaiserreiches eine außerordentliche Sitzung. Anlass des gemeinsamen Treffens beider Gesellschaften war der Besuch des brasilianischen Kaisers, Dom Pedro II., in Berlin. Rudolf Virchow, der Vorsitzende der BGAEU, hatte seinen Vortrag auf den hohen Besuch aus den Tropen ausgerichtet und unter dem Titel „Anthropologie Amerika's“ über die Herkunft und Entwicklung der „Rassen“ auf den amerikanischen Kontinenten referiert.<sup>1</sup> Auch der Sitzungssaal war zu Ehren des brasilianischen Monarchen mit Bildern und Objekten hergerichtet worden:

„In dem Sitzungslocal war eine kleine Ausstellung von anthropologischen, auf Amerika bezüglichen Gegenständen aus den Sammlungen der Gesellschaft und Beiträgen einzelner Mitglieder veranstaltet. Speziell für Brasilien war das schöne illustrierte Reisewerk von Keller-Leutzing ausgelegt, und Hr. Photograph Frisch hatte eine Auswahl der schönsten, von ihm selbst aufgenommenen Photographien von Rio und anderen Punkten des Landes ausgehängt.“<sup>2</sup>

Der im Sitzungsprotokoll erwähnte „Hr. Photograph Frisch“ hatte an diesem Abend neben Aufnahmen aus der brasilianischen Hauptstadt auch Fotografien aus dem Amazonasgebiet ausgestellt. Christoph Albert Frisch, so sein vollständiger Name, war einer der ersten im Amazonasgebiet aktiven Fotografen. Allerdings sind er und seine im Auftrag des Schweizer Geschäftsmanns Georg Leutzing durchgeführte fotografische Expedition auf dem Oberen Amazonas fast vollkommen in Vergessenheit geraten.

Ziel dieser Arbeit ist es, diesen beinahe vergessenen Bildermacher und seine visuelle Dokumentation aus dem Amazonasgebiet vorzustellen. Ein weiteres Ziel dieser Arbeit ist die Neubewertung bzw. Rehabilitierung der Berufsfotografen des 19. Jahrhunderts. Die Lichtbildner, die mit ihren Arbeiten ein neues Berufsfeld konstituierten, werden in den meisten Darstellungen und Untersuchungen entweder als reine Unternehmer oder als künstlerische Bildgestalter wahrgenommen. Insbesondere die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts kommerziell erfolgreichen Porträt- und Landschaftsfotografen gelten immer noch zuvorderst als Produzenten eines visuellen Massenartikels, deren Arbeiten in erster Linie von finanziellen Interessen

---

<sup>1</sup> Rudolf Virchow: Anthropologie Amerika's, in: Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Erdkunde und Urgeschichte (VBGAEU) vom 7. 4. 1877, S. 144-156. Die VBGAEU sind in den jeweiligen Jahressbänden der Zeitschrift für Ethnologie (ZfE) abgedruckt.

<sup>2</sup> VBGAEU, 7. 4. 1877, S. 143.

geleitet wurden. Die von ihnen hergestellten Fotografien werden meist einer kapitalismuskritischen Bewertung in der Tradition von Walter Benjamin und Gisèle Freund unterzogen.<sup>3</sup> Basierend auf den negativen Charakterisierungen der ästhetischen Qualitäten der kleinformigen Carte-de-visite-Fotografien, die in den 1850er und 1860er Jahren weltweit in den fotografischen Porträtateliers angefertigt wurden, und deren Einordnung als standardisierte und kommerzielle Massenartikel, war ein eindeutiges Urteil über die Berufsfotografen verhängt, das einer neutralen Aufarbeitung im Wege stand. Auch die entgegengesetzte Tendenz der Überhöhung der Fotografen als künstlerisch tätige Subjekte und die entsprechende Lesart von Fotografien als Ausdrucksformen dieser Subjektivität, wie sie insbesondere bei Sammlern und Liebhabern historischer Fotografien zu beobachten war und ist, oder in Monografien zu einzelnen Fotografen zum Ausdruck kommt, erschwert bis heute eine umfassende Bewertung der Tätigkeit von Berufsfotografen aus dem 19. Jahrhundert.

Überhaupt hat die unter den Schlagworten „Reise-“, „Kolonial- und Missionsfotografie“ sowie „Anthropologische und Ethnologische Fotografie“ bislang betriebene Forschung zum „Komplex Photographie und Fremde“ im 19. Jahrhundert die kommerziell im Ausland aktiven Fotografen nur sehr stiefmütterlich behandelt. Untersuchungen zur außereuropäischen Bilderproduktion im 19. Jahrhundert konzentrieren sich auf Fotografen, die in Begleitung von Forschungs- expeditionen oder militärischen Operationen oder als Dokumentaristen bei kolonialen Missionen von Europa aus mit ihren Apparaten in die verschiedensten Länder gereist waren, um dort ihre Negative zu belichten. Die im Ausland langfristig arbeitenden Berufsfotografen sind hingegen äußerst selten Gegenstand historischer Untersuchungen. Die konkrete Praxis des Bildermachens, des Bilderkaufes oder des Bildersammelns und -ausstellens wird bislang nur beiläufig behandelt. Eine kritische Neubewertung des global vernetzten fotografischen Feldes im 19. Jahrhundert ist somit dringend notwendig. Fotografien sind, wie andere Objekte auch, ein Marktartikel, an dessen Produktion, Austausch und Nutzung eine Vielzahl von Akteuren beteiligt ist, nicht zuletzt Berufsfotografen wie Albert Frisch.

Mit dieser Arbeit wird ein quellenfundierter Beitrag zur Geschichte der brasilianischen Fotografie im 19. Jahrhundert geleistet. Gleichzeitig soll mit der ausführlichen Darstellung der Produktion und der daran beteiligten Akteure ein Ansatzpunkt für weitere Forschungen zur brasilianischen Fotografie im 19. Jahrhundert geschaffen werden. Die für den deutschen Sprachraum weitestgehend neuen Informationen bieten interessierten Forschern hierfür eine valide Grundlage.

---

<sup>3</sup> Walter Benjamin: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: Derselbe: Gesammelte Schriften, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Bd. I, 2, Frankfurt am Main 1974, S. 431-469; Gisèle Freund: Photographie und Gesellschaft. Reinbek bei Hamburg 1983. Als Dissertation zuerst erschienen unter dem Titel: La Photographie au XIXe siècle. Paris 1936.



Zur besseren Lesbarkeit sind die portugiesischen Originalzitate aus den verwendeten Dokumenten und der benutzten Sekundärliteratur von mir ins Deutsche übersetzt worden. Die bei den Forschungsarbeiten rekonstruierte Serie von Amazonasfotos sowie die als Albumabzüge und als Holzstichillustrationen publizierten Bilder, die in dieser Arbeit analysiert werden, sind in einem von mir zusammengestellten Bildband abgedruckt. An den entsprechenden Textstellen wird auf die besprochenen Fotografien und Illustrationen durch die in Klammern eingefasste Angabe der Bildnummern im Bildband verwiesen.

# 1 Untersuchungsgegenstand und Fragestellung

## 1.1 Der Iconic Turn und neue Impulse für die historische Fotoforschung

In den vergangenen zwanzig Jahren haben sich die historischen Sozial- und Kulturwissenschaften verstärkt den Bildern und der Fotografie zugewandt. Fotografien sind „konstitutiver Bestandteil dessen, was seit den 90er Jahren unter dem Begriff der visuellen Kultur verhandelt wird“.<sup>4</sup> Das neu erwachte Interesse an den Bildern als Quellengattung und Forschungsthema wird mit dem Begriff des „Pictorial“ oder „Iconic Turn“ charakterisiert.<sup>5</sup> Zum einen wird somit der immer größer werdenden Zahl von Bildern, die in der medialen Gesellschaft unser Leben und unseren Alltag bestimmen, Rechnung getragen. Und zum anderen erfolgt mit dem „Turn“ die Aufwertung von Bildern als spezifisches Themenfeld kultur- und sozialwissenschaftlicher Forschung.<sup>6</sup> Die wachsende Zahl von Publikationen und speziellen Themenbänden, die Einrichtung von Arbeitsgruppen und Sektionen, die sich mit Aspekten der Visualität und den Bildern befassen, sind klarer Beleg für das gestiegene Interesse und neue Zugänge zu den Bildern, wenn auch in neuerer Zeit kritische Fragen nach der Spezifität und Originalität einer Bilderforschung aufgekommen sind.<sup>7</sup>

Unbestritten aber hat die historische Fotografieforschung seit den Neunziger-Jahren im Zuge des „Visual Turn“ neue Impulse erhalten. Die Gebrauchsweisen der Fotografie aus

---

<sup>4</sup> Vgl. Susanne Holschbach: Einleitung, in: Hertha Wolf (Hrsg.): Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Band II. Frankfurt am Main 2003, S. 7-21, S. 9.

<sup>5</sup> W.J.T. Mitchell prägte 1992 den Begriff des „Pictorial Turn“ in einem Plädoyer für die kritische Auseinandersetzung mit Bildern. Mit dem Rückgriff auf das von Erwin Panofsky entwickelte ikonologische Verfahren rief er zu einem erneuten Nachdenken über Bilder auf, deren Bedeutung er mit der von Texten gleichgestellt wissen wollte. W.J.T. Mitchell: The Pictorial Turn, in: Artforum. März 1992, S. 89-94. Wiederabgedruckt in: derselbe: Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago, London 1994, S. 3-34; 1994 prägte Gottfried Böhm den Begriff des „Iconic Turn“ in dem Aufsatz „Die Wiederkehr der Bilder“, in: derselbe (Hrsg.): Was ist ein Bild. München 1994, S. 11-38.

<sup>6</sup> Zur neueren Diskussion über die Bedeutung der Bilder in den historischen Sozial- und Kulturwissenschaften siehe: Jens Jäger, Martin Knauer: Historische Bildforschung oder ‚Iconic Turn‘ – das ungeklärte Verhältnis der Geschichtswissenschaft zu Bildern, in: Nicole Wachter/Elke Huwiler (Hrsg.): Integration des Widerläufigen, Hamburg 2004, S. 211-221; Doris Bachmann-Medick: Iconic Turn, in: dieselbe: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Reinbek 2006, S. 329-380; Gerhard Paul: Von der Historischen Bildkunde zur Visual History, in: derselbe (Hrsg.): Visual History. Ein Studienbuch. Göttingen 2006, S. 7-36; Ulrich Hägele: Foto-Ethnographie. Die visuelle Methode in der volkswissenschaftlichen Kulturwissenschaft. Tübingen 2007.

<sup>7</sup> Kritiken am „Iconic Turn“: Martina Heßler etwa vermag keinen Paradigmenwechsel festzustellen, den sie aber als Grundvoraussetzung für den „Turn“ bezeichnet. Vgl. Martina Heßler: Bilder zwischen Kunst und Wissenschaft. Neue Herausforderungen für die Forschung, in: Geschichte und Gesellschaft 31/2005, Heft 2, S. 266-292.

außereuropäischen Ländern im postkolonialen Kontext sind seitdem ein intensiv bearbeitetes Forschungsfeld geworden.<sup>8</sup>

Zentrale Untersuchungsgegenstände sind die in Europa im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert zirkulierenden Bilder. Die Analyse der europäischen Konstruktionsmechanismen des Fremden und des Anderen standen dabei im Vordergrund vieler Untersuchungen. Schwerpunkte der Forschung stellen die im Auftrag der sich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts konstituierenden Anthropologie erstellten „Typenfotografien“ und die in Reisepublikationen, illustrierten Zeitschriften und auf Postkarten publizierten Bilder dar.<sup>9</sup> Zudem wurden auch die von Reisenden gesammelten Fotografien, die sich in verschiedenen europäischen Archiven finden, in die Forschung mit einbezogen.<sup>10</sup>

Die Bilder selbst, deren Bearbeitung, die Darstellungsmodi und die wissenschaftlichen und publizistischen Nutzer der Bilder rückten ins Blickfeld der Forschung.<sup>11</sup> Die Fotografen und die Bilderproduktion sind jedoch nur partiell in den Forschungsfokus geraten. Die Arbeit von fotografierenden Wissenschaftlern, von Anthropologen mit der Kamera, die Tätigkeit von Kolonialbeamten und Missionaren oder von frühen Kamerareisenden, die sich jeweils nur für einen kurzen Zeitraum im Ausland aufgehalten hatten und die gemeinsam mit ihren Bildern nach Europa zurückgekehrt waren, ist in die Forschungen mit einbezogen worden.<sup>12</sup> Für die zahlreichen, langfristig im Ausland tätigen, zumeist aus Europa stammenden Berufsfotografen aber, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts für einen Großteil der fotografischen Produktion verantwortlich waren, hat sich die historische Fotografieforschung und die Visuelle Anthropologie bislang wenig interessiert.<sup>13</sup>

Gerade in der Visuellen Anthropologie wurden die hauptberuflichen Lichtbildner, die in außereuropäischen Ländern im 19. Jahrhundert tätig waren, ausgeblendet oder vereinfachend

---

<sup>8</sup> Vgl. Thomas Theye (Hrsg.): *Der geraubte Schatten*. München 1989; Elizabeth Edwards (Hrsg.): *Anthropology and photography 1860-1920*. New Haven und London, 1992; Jens Jäger: *Fotografiegeschichte(n). Stand und Tendenzen der historischen Forschung*, in: *Archiv für Sozialgeschichte* 48/2008, S. 511-537.

<sup>9</sup> Henrick Stahr: *Fotojournalismus zwischen Exotismus und Rassismus: Darstellungen von Schwarzen und Indianern in Foto-Text-Artikeln deutscher Wochenillustrierter 1919 – 1939*. Hamburg 2004.

<sup>10</sup> Vgl. etwa das Erschließungsprojekt der Orientfotografien im Hamburger Völkerkundemuseum: Wulf Köpke und Bernd Schmelz (Hrsg.): *Mit Kamel und Kamera. Historische Orient-Fotografie 1864-1970*. (=Mitteilungen aus dem Museum für Völkerkunde Hamburg. Neue Folge Band 38) Hamburg 2007.

<sup>11</sup> Vgl. Deborah Ann Poole: *Vision, Race and Modernity. A visual economy of the Andean Image World*. Princeton 1997; James R. Ryan: *Picturing Empire. Photography and the Visualization of the British Empire*. London 1997.

<sup>12</sup> Vgl. die Aufsätze in Theye (Hrsg.): *Der geraubte Schatten*; Edwards (Hrsg.): *Anthropology and photography*; siehe außerdem Beatrix Heintze: *Die Konstruktion des angolanischen „Eingeborenen“ durch die Fotografie*, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, 19/1999, Heft 71, S. 3-14; Christraud M. Geary: *In and Out of Focus. Images from Central Africa, 1885-1960*. Washington 2002.

<sup>13</sup> Eine der wenigen Arbeiten stammt von: Silke Karina Balemi: *Reisephotographie in Ostasien und europäische Reisebilder in Wissenschaft, Kunst und Alltag von ca. 1860 bis 1914/18*. Locarno 2003.

als gewinnorientierte Unternehmer dargestellt, deren wissenschaftliches Ethos und künstlerische Maßstäbe durch finanzielle Interessen überschattet waren.<sup>14</sup>

In den Untersuchungen der Visuellen Anthropologie wird der Bilderkauf von reisenden Anthropologen in wenigen Sätzen kursorisch abgehandelt. Eine genaue Untersuchung der Marktbedingungen, der beteiligten Akteure, der komplexen Interessenlage und der Interferenzen zwischen Angebot und Nachfrage wird meist auf die einfachste Formel des kommerziell agierenden Fotografen und des wissenschaftlich interessierten Forschers verkürzt.

## 1.2 Amazonasfotografien

Gegenstand der vorliegenden kulturwissenschaftlichen Arbeit sind die im Jahre 1868 während einer Expedition auf dem Amazonas entstandenen Fotografien und die an ihrer Herstellung und ihrem Vertrieb beteiligten Hauptakteure, der Bilderhändler Georg Leuzinger und der Fotograf Albert Frisch.<sup>15</sup>

Fotografien werden als dreidimensionale Objekte und nicht allein als zweidimensionale Bilder verstanden.<sup>16</sup> Schon allein das Betrachten von Bildern ist nicht nur ein kognitiver oder ästhetischer Akt, an dem Augen und Gehirn beteiligt sind, sondern auch ein taktiles Erlebnis, das Arme und Hände erfordert. Fotografische Bilder existieren in verschiedenen materiellen Formen. Als Glasnegative, Albumin- oder Gelatineabzüge, mit oder ohne Kaschierpappen, in Kartons, Mappen, Alben oder als Druckbilder in verschiedenen Technologien wie Holzschnitt, Lithografie, Lichtdruck. Ein bestimmtes Bildmotiv existiert nicht immer in einer einzigen materiellen Form, sondern kann in unterschiedlichen Formen vorliegen. Das Negativ-Positiv-Verfahren der Fotografie, wie es ab der Mitte des 19. Jahrhunderts Verbreitung fand, machte bereits die Herstellung einer Vielzahl von fotografischen Abzügen eines bestimmten Motivs möglich, deren Zahl durch die im gleichen Zeitraum entwickelten Transfer- und Drucktechniken noch erheblich vergrößert wurde. Die Reproduzierbarkeit wird neben der Detailtreue und der mimetischen Realitätswiedergabe als eine der konstitutiven Eigenschaften der seit den 1860er

---

<sup>14</sup> Vgl. Elisabeth Luchesi, Nadja Taskov-Köhler: Südamerika, die Expeditionen und die Fotografie, in: Theye (Hrsg.): Der geraubte Schatten, S. 470-484, hier S. 474.

<sup>15</sup> In einem deutsch- und einem portugiesischsprachigen Aufsatz habe ich bereits erste Erkenntnisse zu Albert Frisch und seinen Amazonasfotografien vorgestellt: Frank Stephan Kohl: A. Frisch und die ersten Amazonasfotografien (1867) – Aufnahmen für die Wissenschaft oder kommerzielle Bilder? In: Falk Blask, Jane Redlin (Hrsg.): Lichtbild – Abbild – Vorbild. Zur Praxis volks- und völkerkundlicher Fotografie. (=Berliner Blätter. Ethnographische und ethnologische Beiträge, 38/2005) Berlin 2005, S. 65-74; derselbe: Um jovem mestre da fotografia na Casa Leuzinger. Christoph Albert Frisch e sua expedição pela Amazônia, in: Instituto Moreira Salles (IMS) (Hrsg.): Georges Leuzinger: um pioneiro do século XIX (1813-1892). Sao Paulo 2006, S. 185-203.

<sup>16</sup> Elizabeth Edwards hat sich ausführlich mit dem Objektcharakter von Fotografien und den sich daraus ergebenden Analysemöglichkeiten befasst. Siehe etwa: Elizabeth Edwards und Janice Hart: Introduction: photographs as objects, in: dieselben (Hrsg.): Photographs, objects, histories. London 2004, S. 1-15; siehe auch: Miriam Y. Arani: Fotografien als Objekte – die objektimmanenten Spuren ihrer Produktions- und Gebrauchszusammenhänge, in: Irene Ziehe, Ulrich Hägele (Hrsg.), Fotos – „schön und nützlich zugleich“. Das Objekt Fotografie. (=Visuelle Kultur. Studien und Materialien Bd. 2) Münster 2006, S. 29-43.

Jahren sich durchsetzenden Negativ-Positiv-Fotografie gesehen. Damit konnten von einem Bild beliebig viele identische Reproduktionen angefertigt werden. Identisch sind die unterschiedlichen Abzüge jedoch nur in Bezug auf das Bildmotiv. Jeder fotografische Abzug ist dennoch ein Einzelstück, das als materielles Objekt nur einmal existiert. Es steht in jeweils spezifischen Kontexten, existiert als Teil eines von einem Reisenden erworbenen Konvoluts, ist Teil eines angelegten Albums oder einer Ausstellung. Zur Übertragung fotografischer Vorlagen für den Buch- und Zeitschriftendruck war in den 1860er und 1870er Jahren der Holzschnitt das meistverbreitete Verfahren. Die Übertragung der Bilder in lithografischen und fotolithografischen Verfahren gehörte ebenfalls zu den in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts genutzten Transfertechnologien. Das 1868 patentierte Lichtdruckverfahren war eine Weiterentwicklung in der Übertragungs- und Drucktechnologie fotografischer Vorlagen. Gerade bei Letzterem wird die Beibehaltung des „fotografischen Charakters“ der im Lichtdruck entstandenen Bildprodukte hervorgehoben. Aufgrund der technischen Übertragung in einem chemischen Prozess ist ein dem fotografischen Verfahren adäquater Transfer des Bildes möglich, bei dem die für fotografische Bilder als essenziell erachteten Grautöne wiedergegeben werden. Die Materialität von Fotografien beziehungsweise ihr Objektcharakter wird von Archivaren und Sammlern sehr ernst genommen. Die genauen Beschreibungen von Abmessungen, Beschriftungen, Bildträger-eigenschaften, zeitlichen Veränderungen und Gebrauchsspuren in den Archivkarten und Datenbankblättern zeugen von der Aufmerksamkeit für diesen Aspekt der Fotografie, der insbesondere unter konservatorischen Gesichtspunkten mit der Perspektive auf Fragilität und zeitliche Begrenztheit gesehen wird.<sup>17</sup>

Bei der Mehrzahl der fotografie-historischen Untersuchungen in den Disziplinen *Visual Anthropology*, *Visual History* oder *Visuelle Ethnologie* stehen ikonologische und ikonografische Aspekte im Vordergrund.<sup>18</sup> An den verschiedenen aktuellen Arbeiten aus dem großen Forschungsfeld der Fotografiegeschichte, das Jens Jäger als „Alterität vs. Identität. Der Andere vs. das Eigene“ bezeichnet hat, lässt sich erkennen, dass die diskutierten Fragen um das Verhältnis von Bild und Realität, von Abbild und Abgebildetem kreisen und sich hauptsächlich auf Motivaspekte konzentrieren.

In dieser Arbeit liegt der Fokus auf den verschiedenen Erscheinungsformen der Fotografie und der jeweiligen Transformation dieser Erscheinungsformen. Damit rücken die unterschiedlichen Bildträger, die Technologien zur Herstellung und zum Transfer von Fotografien in den Mittelpunkt.

Unter „fotografischen Bildern“ werden alle Bilderzeugnisse verstanden, die auf einer fotografischen Vorlage basieren. Damit sind zunächst die fotografischen Abzüge gemeint. Diese werden im klassischen Sinne als Fotografien verstanden, sind in dieser Arbeit aber nur eine erste Form von „fotografischen Bildern“, die durch einen bestimmten Bildträger bezeichnet sind.

---

<sup>17</sup> Vgl. ausführlich zur Nutzung der verschiedenen Informationen der Fotografien selbst, der Bildträger und der Sammlungskontexte Timm Starl: Hinter den Bildern. Identifizierung und Datierung von Fotografien von 1839 bis 1945, in: Fotogeschichte, 26/2006, Heft 99.

<sup>18</sup> Siehe den Forschungsüberblick bei Jens Jäger: Fotografiegeschichte(n), S. 511-537.

Mit Albumin und lichtempfindlichen Substanzen präparierte Papiere, sogenannte „Albuminpapiere“, waren in den 1860er und 1870er Jahren die weltweit meistgenutzten fotografischen Bildträger. Als „fotografische Bilder“ werden darüber hinaus auch die auf der Grundlage des Negativs entstandenen gedruckten Bildprodukte bezeichnet. Alle Arbeitsschritte zur Erzeugung fotografischer Bilder, angefangen von der Anfertigung eines fotografischen Abzuges bis hin zum Abdruck einer Buch- oder Zeitschriftenillustration, werden als eigenständige Produktionsschritte verstanden. Die daran beteiligten Akteure rücken somit als „Bilder-Produzenten“ oder als „Co-Autoren“ ins Blickfeld. Fotografische Bilder werden als „Objekte“ verstanden, bei denen nicht allein der Bildinhalt, das heißt das Motiv beziehungsweise das Verhältnis von Abbild zum Abgebildeten, sondern zudem die Materialität eine tragende Rolle spielt.

Für eine weitere Analyse der fotografischen Bilder bieten sich die verschiedenen Kontextinformationen an. Neben dem bereits genannten Bildträgermaterial bieten handschriftliche Anmerkungen, Stempel, Nummerierungen, Bildlegenden, Untertitel etc., die vom Fotografen, einem Besitzer oder Archivar stammen können, eine Vielzahl von Zusatzinformationen. Die Sammlungskontexte – wie beispielsweise die Zugehörigkeit von Fotografien zu einem Album, einer historischen Sammlung oder einem zeitgenössischen Konvolut – stellen ebenfalls eine wichtige Informationsquelle zur Analyse der Fotografien dar.

### **1.3 Akteure, Autoren und fotografische Praktiken**

Das Wissen um die Bedeutungsoffenheit des Mediums Fotografie und dessen vielseitige Einsatzmöglichkeiten gehört in der modernen Fotografieforschung zur weitgehend anerkannten Arbeitsgrundlage. So spricht beispielsweise Christraud Geary von Fotografien als „multiauthored images“.<sup>19</sup> Fotografen, Operateure, Atelierbetreiber, Retuscheure und Bilderhändler bilden die mit der Herstellung und dem Vertrieb von Fotografien befasste Akteursgruppe. Die Herstellung eines fotografischen Bildes mit den verschiedenen Arbeitsschritten – Negativerstellung, Interventionen wie Retusche, Kollage, Vergrößerung und Verkleinerung – ist als fotografische Praxis unstrittig. Die Auswahl von Bildern, deren Beschriftung und Zusammenstellung zu einer Serie, die Erstellung eines Angebots an Fotografien und Zusatzprodukten (Alben, beschriftete Kaschierpappen etc.), die verschiedenen Werbemaßnahmen (Anzeigenwerbung, Ausstellungsteilnahmen) und der Bilderverkauf stellen jedoch ebenfalls fotografische Praktiken dar. Gleiches gilt für den Erwerb von Fotografien, die Auswahl aus einem Bilderangebot und die Zusammenstellung eines Albums oder eines Konvolutes durch Touristen, Forschungs- und Handlungsreisende. Zu den fotografischen Praktiken zählt weiterhin die Sammlung, Aufbewahrung und Veröffentlichung im Rahmen einer Ausstellung oder Publikation. Die öffentliche Darbietung von Fotografien im wissenschaftlichen und publizistischen Kontext stellt für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts einen zentralen

---

<sup>19</sup> Geary: In and Out of Focus, S. 16.

Bereich dar. Als Akteure sind die Wissenschaftler selbst sowie die für die Publikationen verantwortlichen Verleger, Autoren und Herausgeber zu nennen. Ebenso ist technisches Personal wie Illustratoren, Drucker, Druckvorlagenhersteller etc. an dieser fotografischen Praxis beteiligt. Die verschiedenen fotografischen Praktiken lassen sich als Sinnkonstruktionen und Sinnzuschreibungen begreifen. Unter dieser Perspektive lassen sich Fotografen, Bilderhändler, Illustratoren, Ausstellungsmacher, Sammler oder Herausgeber als „Produzenten“ fotografischer Bilder charakterisieren. Bei all den genannten fotografischen Praktiken werden Bilder zu Konvoluten zusammengestellt, gruppiert, beschriftet und somit in einen jeweils spezifischen Kontext gestellt. Vor diesem Hintergrund sind die verschiedenen fotografischen Praktiken als Kontextualisierungen und Konfigurierungen fotografischer Bilder zu verstehen.

## **1.4 Produktion und Zirkulation von Amazonasfotografien im 19. Jahrhundert**

Das Erkenntnisinteresse richtet sich auf die Entschlüsselung des komplexen Gefüges der Entstehung, Verbreitung und Nutzung der fotografischen Bilder Albert Frischs vom Amazonas im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts. Die zentralen Fragen, die es zu beantworten gilt, zielen auf die an der Produktion und Zirkulation beteiligten Akteure, ihre unterschiedlichen Praktiken im Umgang mit den Bildern, und auf Veränderungen der fotografischen Bilder selbst ab. Wer sind die Fotografen und Atelierbesitzer, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit der Anfertigung von Fotografien beschäftigen? Wie werden fotografische Projekte und Expeditionen organisiert, finanziert und durchgeführt? Welche Bilder werden in dieser Anfangsphase produziert? Wer sind die Bilderkäufer? Wie ist der Bildermarkt im kaiserlichen Brasilien, das nach seiner Unabhängigkeit von Portugal im Jahre 1822 in eine neue Phase des Kontaktes zu Europa eintritt, organisiert? Wer sind die Kunden der Fotoateliers und Kunsthandlungen? Wie strukturiert sich das Feld des Bilderhandels mit den von unterschiedlichen Interessen geleiteten Akteuren wie den Fotografen, Atelierbesitzern, Bilderhändlern, Forschungsreisenden und Brasilienbesuchern? Wie werden die Fotografien für den Handel präsentiert? Welche Bilder werden gekauft und für welche Bilder gibt es keine große Nachfrage? Des Weiteren: Wer sind die „Nutzer“ der brasilianischen Fotografien? Warum interessieren sie sich für die Fotografien aus den Tropen? Wie gehen sie mit den Bildern um? Welche Veränderungen, welche Eingriffe und Kontextualisierungen lassen sich beobachten? Welche unterschiedlichen Gebrauchsweisen im wissenschaftlichen und im publizistischen Feld lassen sich identifizieren?

Zusammengefasst sollen hier Funktion und Rolle der Entscheidungsträger in den verschiedenen Stadien des Produktions- und Zirkulationsprozesses der Fotografien beleuchtet und deren Tätigkeiten und zugrunde liegenden Interessen nachgespürt werden. Gleichfalls soll den Wegen der fotografischen Bilder gefolgt, ihre ständige Neu- und Rekonfigurierung in jeweils sich verändernden Kontexten aufgezeigt werden.

## **2 Historische Amazonasfotografien als Herausforderung an die Visual Anthropology und die Fotografiengeschichte**

### **2.1 Ansatzpunkte und Lücken der Aufarbeitung der Fotografie im kaiserlichen Brasilien**

In Brasilien selbst steckt die Aufarbeitung der eigenen Fotografiengeschichte noch in den Anfängen. Untersuchungen zu den im Land im 19. Jahrhundert aktiven Fotografen liegen nur sehr vereinzelt vor. Das Thema haben Anthropologen und Historiker lange Zeit einer kleinen Gruppe populärwissenschaftlich orientierter „Experten“ überlassen, die bis in die Gegenwart als Referenz dienen.

Der Kunsthistoriker Gilberto Ferrez gilt als Vater der brasilianischen Fotografie-Geschichtsschreibung und zählt zu den meistzitierten Autoren auf dem Gebiet der Fotografie des 19. Jahrhunderts. Sein Anliegen war die Würdigung der Leistungen brasilianischer Fotografen im 19. Jahrhundert – allen voran die seines Großvaters Marc Ferrez. Sein erster Aufsatz zur brasilianischen Fotografie des 19. Jahrhunderts erschien 1953.<sup>20</sup> Der Essay ist eine nach geographischen Gesichtspunkten geordnete Einführung in die Fotografie im kaiserlichen Brasilien. Die erstmalige Vorstellung einiger Kamerakünstler und ihrer Fotografien liefert den Rahmen der Darstellung, die mit einer ausführlichen Präsentation von Marc Ferrez endet. Die Angaben zu den Fotografen entnahm Gilberto Ferrez insbesondere zeitgenössischen Reiseberichten, Ausstellungskatalogen, Periodika und den Werbeetiketten der Trägerkartons. Seine Darstellung basiert zwar auf verschiedenen Dokumenten und literarischen Quellen, doch sind diese weder umfassend noch systematisch ausgewertet worden. Der Text stellt eine lose Zusammenstellung historischer Fakten dar, die er mit persönlichen Zuschreibungen ergänzt, ohne exakt kenntlich zu machen, welche Angaben auf gesicherten Quellen basieren und wo seine Interpretation beginnt. Diesem essayistischen Stil blieb Ferrez bei sämtlichen bis zu seinem Tod im Jahre 2000 folgenden Publikationen treu. So veröffentlichte er 1976 in Zusammenarbeit mit dem Amerikaner Weston J. Naef, zu diesem Zeitpunkt Kurator am Metropolitan Museum of Art in New York, einen Bildband mit Kurzbiografien und Beispiel-fotografien von fünfzehn in Brasilien aktiven Fotografiepionieren.<sup>21</sup> 1985 erschien der Bildband „A fotografia no Brasil, 1840-1900“, der 1990 auch in englischer Übersetzung auf den Markt

---

<sup>20</sup> Gilberto Ferrez: *Fotografia no Brasil e um de seus mais dedicados servidores: Marc Ferrez (1843-1923)*, in: *Separata da „Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional“*. Nr. 10. Rio de Janeiro 1953, S. 169-304.

<sup>21</sup> Vgl. Gilberto Ferrez, Weston J. Naef: *Pioneer Photographers of Brazil, 1840-1920*. New York 1976.



kam.<sup>22</sup> Der Text ist eine unwesentlich erweiterte Fassung des ursprünglichen Aufsatzes aus dem Jahre 1953. Im Laufe der Achtziger- und Neunzigerjahre publizierte Gilberto Ferrez weitere Werke zur brasilianischen Fotografie des 19. Jahrhunderts, in denen er stets die wenigen bekannten Angaben zu den immer gleichen Fotografen wiederholt.<sup>23</sup> Die Begleittexte der jeweils reich illustrierten Bildbände sind gut geschriebene Essays, in denen historische Fakten und Daten mit persönlichen Annahmen und Zuschreibungen angereichert werden, denen es aber an empirischer Konsistenz mangelt.

Das Gleiche gilt für weitere Bildbände, illustrierte Fotografiegeschichten und Kataloge, die in den vergangenen Jahren in Brasilien erschienen sind. Der aktivste Autor ist der Medienwissenschaftler, Kritiker und Ausstellungskurator Pedro Vasquez, der Ende der Neunzigerjahre seinen Namen in Pedro Karp Vasquez änderte. 1985 erschien seine erste Publikation zur Fotografie im kaiserlichen Brasilien mit einer ausführlichen Darstellung des Kaisers Dom Pedro als Amateurfotograf und Fotografiesammler.<sup>24</sup> In den Neunzigerjahren folgten weitere, ähnlich konzipierte Publikationen, in denen die immer gleichen Pioniere der Fotografie und dieselben Meister der Lichtbildkunst Erwähnung fanden, lediglich durch die Präsentation eines wechselnden Bildangebots modifiziert.<sup>25</sup> Im Jahre 2000 widmete sich dann Karp Vasquez in einer zweisprachigen Publikation zwanzig in Brasilien im 19. Jahrhundert tätigen deutschen Fotografen, die nach dem bereits bekannten Muster durch kurze biografische Skizzen und anhand einer kleinen Bilderauswahl vorgestellt werden.<sup>26</sup> Die Skizzen sind äußerst knapp und lückenhaft, bei den meisten Fotografen sind nicht einmal die Lebensdaten oder -stationen bekannt. Von nur wenigen der Fotografen liegen valide Informationen zu Ankunft und Aufenthaltsdauer in Brasilien vor. Die Rahmenbedingungen beziehungsweise Entstehungszusammenhänge der abgebildeten Fotografien bleiben meist im Dunkeln, und eine historische Einordnung der jeweiligen fotografischen Tätigkeit der vorgestellten Personen fehlt gänzlich. Die wesentliche Neuerung in dieser Arbeit besteht darin, dass Vasquez, der in den vorausgegangenen Publikationen ausschließlich Fotografien aus brasilianischen Sammlungen und Archiven publiziert hatte, hier erstmals Bildmaterial aus zwei deutschen Sammlungen

---

<sup>22</sup> Gilberto Ferrez: *A fotografia no Brasil, 1840-1900.* (=Historia da fotografia no Brasil, Band 1) Rio de Janeiro 1985. Die amerikanische Ausgabe erschien fünf Jahre später unter dem Titel: *Photography in Brazil 1840-1900.* Albuquerque 1990.

<sup>23</sup> Gilberto Ferrez: *O Rio antigo do fotógrafo Marc Ferrez: Paisagens e tipos humanos do Rio de Janeiro, 1865-1918.* São Paulo 1984; derselbe und Katia M. Mattoso: *Velhas fotografias pernambucanas, 1851-1890.* Rio de Janeiro 1988; derselbe und Pedro Vasquez (Hrsg.): *A fotografia no Brasil do século XIX. 150 anos do fotógrafo Marc Ferrez – 1843/1993.* São Paulo 1993.

<sup>24</sup> Vgl. Pedro Vasquez: *Dom Pedro II e a fotografia no Brasil.* Rio de Janeiro o.J. [1985].

<sup>25</sup> Vgl. Pedro Vasquez: *Fotógrafos pioneiros no Rio de Janeiro: Victor Frond, George Leuzinger, Marc Ferrez, e Juan Gutierrez.* Rio de Janeiro 1990; Pedro Vasquez und Gilberto Ferrez: *A fotografia no Brasil do século XIX. 150 anos do fotógrafo Marc Ferrez – 1843/1993.* São Paulo 1993; Pedro Vasquez: *Mestres da fotografia no Brasil.* Coleção Gilberto Ferrez. Rio de Janeiro 1995.

<sup>26</sup> Vgl. Pedro Karp Vasquez: *Fotógrafos Alemães no Brasil do Século XIX. Deutsche Fotografen des 19. Jahrhunderts in Brasilien.* São Paulo 2000.

präsentiert.<sup>27</sup> 2002 und 2003 folgten zwei weitere Publikationen zur Geschichte der brasilianischen Fotografie, die in loser Kapittelfolge die technische Entwicklung, Aspekte der Porträt-, Architektur- und Landschaftsfotografie behandeln und einige spezifische Bereiche wie Kriegs-, Arbeits- und Expeditionsfotografie thematisieren.<sup>28</sup> Wie bei den vorausgegangenen Publikationen auch, liegen den Arbeiten keine umfangreichen Forschungen zugrunde. Die Informationen zu den Fotografen sind aus den Publikationen von Gilberto Ferrez, aus eigenen Veröffentlichungen und von der sich nun erst formierenden empirischen Fotografieforschung übernommen.

Pedro Corrêa do Lago, ehemaliger Präsident der brasilianischen Nationalbibliothek, Kunsthändler und Sammler historischer Fotografien, hat 1999 gemeinsam mit dem Kommunikationswissenschaftler Rubens Fernandes Junior auf der Basis seiner eigenen Sammlung, der „*Coleção Pedro Corrêa do Lago*“, eine umfangreich illustrierte Übersichtsdarstellung zur brasilianischen Fotografie des 19. Jahrhunderts herausgegeben, die den Publikationen von Ferrez und Vasquez stark ähnelt und die identischen Informationen zu den gleichen Fotografen enthält.<sup>29</sup> Im selben Jahr zeichnete Pedro Corrêa do Lago für die Präsentation der Fotografen im Rahmen der 500-Jahr-Feiern der Entdeckung Brasiliens verantwortlich und stellte auch dort die bereits mehrfach benannten Fotografen mit den bekannten biografischen Angaben und Informationen aus.<sup>30</sup> Im Dezember 2001 erschienen in dem von ihm und seiner Frau Bia Corrêa do Lago geführten Verlagshaus vier aufwendig ausgestattete Bildbände, die jeweils einem Fotografen gewidmet waren. Pedro Karp Vasquez hatte den Band über Revert Henrique Klumb verfasst, Pedro Corrêa do Lago über den Fotografen Militão Augusto de Azevedo recherchiert, seine Frau Bia über Augusto Stahl und der Sammler George Ermakoff über Juan Gutierrez berichtet.<sup>31</sup> Den Autoren und Herausgebern war es hier gelungen, eine beeindruckende Zahl von Fotografien aus brasilianischen Archiven und Sammlungen zusammenzutragen. Zu den Fotografen selbst und zu ihrer Arbeit wurden jedoch auch hier kaum neue Informationen präsentiert. 2005 kuratierte Pedro Corrêa do Lago gemeinsam mit seiner Frau Bia in Paris die Ausstellung „*Le premier photographes d'un empire sous le Tropiques*“, bei der 320 Fotografien

---

<sup>27</sup> Er präsentiert eine Reihe von Aufnahmen, die er im Institut für Länderkunde in Leipzig (mittlerweile Leibniz Institut für Länderkunde) und im Reiss-Museum in Mannheim (jetzt Reiss-Engelhorn Museen) eingesehen hatte.

<sup>28</sup> Vgl. Pedro Karp Vasquez: *A fotografia no Imperio*. Rio de Janeiro 2002; derselbe: *O Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo 2003.

<sup>29</sup> Vgl. Pedro Corrêa do Lago und Rubens Fernandes Junior: *O século XIX na fotografia brasileira. Coleção Pedro Corrêa do Lago*. Rio de Janeiro 2000. Es handelt sich dabei um ein begleitendes Katalogbuch zur gleichnamigen Ausstellung, die im September 1999 in der Hauptstadt Brasília stattgefunden hatte. Seine fotografische Sammlung ist im Jahre 2002 vom Instituto Moreira Salles in Rio de Janeiro erworben worden.

<sup>30</sup> Siehe den Katalogband: *O Olhar distante. The distant view*. São Paulo 2000. Dieser Katalog erschien im Rahmen der Feiern zur 500-jährigen Entdeckung Brasiliens durch europäische Seefahrer.

<sup>31</sup> Die vier Bücher waren in einer Kassette zusammengefasst, die 2001 unter dem Titel „*Coleção Visões do Brasil*“ („Sammlung Ansichten von Brasilien“) in der „Editora Capivara“ in Rio de Janeiro erschien, und waren mit mehr als 700 Abbildungen illustriert. Vgl. Pedro Karp Vasquez: Revert Henrique Klumb; Pedro Correa do Lago: Militão Augusto de Azevedo; Bia Corrêa do Lago: Augusto Stahl. *Obra Completa em Pernambuco e Rio de Janeiro*; George Ermakoff: Juan Gutierrez, alle: Rio de Janeiro 2001.

gezeigt wurden und zu der ein gleichnamiger Katalogband erschien.<sup>32</sup> Hierbei handelt es sich um eine weitere Publikation mit einer Kurzdarstellung der Entwicklung der brasilianischen Fotografie und der Präsentation von vierzehn Fotografen, von denen zehn bereits bei Gilberto Ferrez im Jahre 1953 vorgestellt worden waren. Im Vergleich zu der fünfzig Jahre vorher erschienenen Publikation sind keine nennenswerten neuen Informationen hinzugekommen. Dies gilt ebenso für die vorerst letzte Publikation des aktiven Paares. Im Jahre 2008 veröffentlichten Bia und Pedro Corrêa do Lago einen aus mehr als 1.000 Aufnahmen bestehenden opulenten Bildband zum fotografischen Nachlass der Prinzessin Isabel, der ältesten Tochter des letzten brasilianischen Kaisers Dom Pedro II.<sup>33</sup> Die hier gegebenen Informationen über die Fotografen finden sich zumeist bereits in den Publikationen von Gilberto Ferrez und Pedro Vasquez.

Ein weiterer brasilianischer „Fotografieexperte“ und aktiver Autor, der sich mit den im 19. Jahrhundert in Brasilien tätigen Fotografen beschäftigt, ist der bereits erwähnte Sammler und Publizist George Ermakoff. Neben der von ihm verantworteten und bereits angeführten Publikation zu Juan Gutierrez aus dem Jahr 2001 erschienen in dem 2004 von ihm gegründeten Verlag weitere umfassend illustrierte Publikationen zur brasilianischen Fotografie des 19. Jahrhunderts.<sup>34</sup>

Alle genannten Autoren folgen Gilberto Ferrez nicht allein bezüglich des Stiles ihrer Darstellungen, sie haben auch seine Angaben zu den Fotografen weitgehend übernommen. Obwohl keiner dieser Autoren eigene systematische Forschungen zu den Fotografen oder zu fotografischen Genres, Themen oder Motiven angestellt hat, entsteht unter anderem durch die ständige Wiederholung bestimmter Annahmen und das gegenseitige Zitieren der Eindruck eines soliden Wissensgefüges. Die wenigen Neuerungen in den verschiedenen Publikationen beschränken sich auf die Mitteilung von Funden einzelner Dokumente und Fotografien, die aber nicht auf umfassenden systematischen Erhebungen basieren. Zwar werden gelegentlich die Arbeiten von Fotohistorikern oder Visuellen Anthropologen zitiert, jedoch beruhen auch deren Untersuchungen auf den Angaben von Gilberto Ferrez und Pedro Vasquez. Somit ist ein selbstreferenzielles Zirkelsystem entstanden, bei dem statt neuer Forschung immer wieder der

---

<sup>32</sup> Die Ausstellung fand im Rahmen eines brasilianischen Kulturjahres in Frankreich statt. Anschließend wurde die Ausstellung in Brasilien gezeigt und eine Übersetzung des Katalogbandes herausgebracht. Bia & Pedro Corrêa do Lago: *Brasil. Le premier photographes d'un empire sous le Tropiques*. Paris 2005; dieselben: *Os fotografos do Imperio. A fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro 2005.

<sup>33</sup> Vgl. Bia und Pedro Corrêa do Lago: *Coleção Princesa Isabel – fotografia do Século XIX*. Rio de Janeiro 2008. In einer Eisenkiste lagerten Hunderte von Fotografien aus Brasilien, welche von Bia und Pedro Correa do Lago als die persönliche Sammlung der Prinzessin Isabel und ihres Gatten, des Conde d'Eu, identifiziert wurden, die das Paar im Jahre 1889 ins Exil nach Frankreich mitgenommen hatte.

<sup>34</sup> Vgl. George Ermakoff: *O Negro na Fotografia Brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro 2004; derselbe: *Rio de Janeiro 1840-1900: uma crônica fotográfica*. Rio de Janeiro 2006. Im erstgenannten Band zur Fotografie von Schwarzen wird die Fotografie von Sklaven lediglich beschrieben, aber nicht problemorientiert diskutiert. Siehe die Kritik von Frank Stephan Kohl: George Ermakoff: *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro 2004, in: *Revista Studium* 21/2005 (=elektronische Zeitschrift der Universität von Campinas/Brasilien), url: <http://www.studium.iar.unicamp.br/21/05.html> (letzter Aufruf: 01. 07. 2012).

scheinbar bekannte Wissensbestand aufbereitet wird. Hauptverdienst dieser Bildbände und populärwissenschaftlichen Darstellungen ist es, die in öffentlichen Archiven und privaten Sammlungen verstreuten und nur schwer zugänglichen historischen Aufnahmen zu präsentieren. Sie leisten darüber hinaus einen wichtigen Beitrag zur Bekanntmachung einiger in Brasilien bisher eher unbekannter Fotografen. Als visueller Fundus des in Brasilien im 19. Jahrhundert entstandenen Fotomaterials sind diese Publikationen sehr hilfreich. Für die wissenschaftliche Arbeit aber bergen sie große Probleme, da Informationen ohne überprüfbare Quellenangaben verbreitet werden.

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Fotografie in Brasilien ist eng mit dem Namen Boris Kossoy verknüpft. 1976 hatte Kossoy zunächst eine Arbeit über den Franzosen Hercule Florence und dessen Erfindung eines fotografischen Verfahrens in Brasilien veröffentlicht<sup>35</sup> und sich anschließend um die weltweite Anerkennung der Verdienste des vergessenen Pioniers bemüht.<sup>36</sup> Seit den Achtzigerjahren setzte sich Kossoy dann mit methodischen Fragen einer historischen Fotografieforschung und theoretischen Aspekten zum Verhältnis von Geschichtswissenschaft und Fotografie auseinander.<sup>37</sup> Gleichzeitig legte er eine erste sozialgeschichtliche Studie zur brasilianischen Fotografie im 19. Jahrhundert vor.<sup>38</sup> Gestützt auf die Fotografien selbst, auf Anzeigen und Werbebotschaften sowie die wenigen verfügbaren schriftlichen Quellen rekonstruierte er die Anfänge und Entwicklungen der Fotografie in Brasilien. In seine Darstellung der im Kaiserreich tätigen Fotografen bezog er neben den bereits von Ferrez und Vasquez vorgestellten Lichtbildnern auch die bei jenen vernachlässigten, im Porträtfach tätigen Berufsfotografen mit ein. Jedoch lieferte auch er fast die gleichen, sich auf einige wenige Angaben beschränkenden und allgemein bekannten Informationen zu den Fotografen. Im Jahre 2000 legte er schließlich mit einer ausgeweiteten und systematisch erschlossenen Quellenbasis der Anzeigen aus Zeitschriften im ganzen Land ein umfassendes „historisches Wörterbuch der Fotografen und des fotografischen Gewerbes in Brasilien (1840-1910)“<sup>39</sup> vor, das als solide Arbeitsgrundlage für tiefergehende historische Forschungen angesehen werden kann. Die Arbeit zeichnet sich durch eine breite Erfassung der in Brasilien aktiven Fotografen aus und bietet einen guten Überblick über die fotografische Tätigkeit im Land. Kossoy selbst bewertet sein lexikalisches Handbuch als Grundsteinlegung einer kritischen und quellenbasierten

---

<sup>35</sup> Vgl. Boris Kossoy: Hercule Florence, 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil. São Paulo 1976.

<sup>36</sup> Vgl. Boris Kossoy: Hercules Florence: an inventor of photography, in: Photo History Symposium III. Rochester, N.Y. 1979, S. 24-32; Boris Kossoy: Hercules Florence, pioneer of photography in Brazil. Image, Rochester, N.Y., 20, 1/1977, S. 12-21; Boris Kossoy: Hercule Florence, l'inventeur en exil, in: Les Multiples Inventions de la Photographie. Paris, 1988, S. 72-78; Boris Kossoy: Die Anfänge der Fotografie in Brasilien, in: Erika Billeter (Hrsg.): Fotografie Lateinamerika von 1860 bis heute. Zürich 1981, S. 19-21.

<sup>37</sup> Vgl. Boris Kossoy: A fotografia como fonte historica. Introdução á pesquisa e interpretação das imagens do passado. São Paulo 1980; derselbe: Realidades e ficções na trama fotográfica. Cotia-SP 1999.

<sup>38</sup> Vgl. Boris Kossoy: Origens e expansão da fotografia no Brasil – Seculo XIX. Rio de Janeiro 1980.

<sup>39</sup> Bei dem fünfbändigen Werk mit dem portugiesischen Titel *Dicionário histórico de fotógrafos e do ofício fotográfico no Brasil (1840-1910)* handelt es sich um die Habilitationsschrift von Kossoy. In einbändiger Buchform ist es im Jahre 2002 erstmals erschienen: Boris Kossoy: Dicionário histórico-fotográfico brasileiro; fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910). São Paulo 2002.

historischen Forschung zur brasilianischen Fotografie. Und tatsächlich folgten in den vergangenen 20 Jahren verschiedene Arbeiten zur Geschichte der Fotografie in Brasilien, bei denen aber nur selten die Fotografen selbst im Fokus standen. Der Schwerpunkt der Untersuchungen in den Disziplinen Kunstgeschichte, Geschichte und Anthropologie lag und liegt nicht auf einer Untersuchung der Produktion, sondern der Rezeption der Bilder und der Gebrauchsweisen der Fotografie.<sup>40</sup>

Eigenständige Untersuchungen zur fotografischen Produktion, zu einzelnen Fotografen oder Ateliers sind erst in Ansätzen durchgeführt worden. Die enormen Lücken zeigte im Jahr 2000 Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, der Leiter der Abteilung für Ikonografie der brasilianischen Nationalbibliothek, exemplarisch anhand der weitgehend unbekannten deutschsprachigen Fotografen auf, die in Brasilien aktiv waren.<sup>41</sup>

Lygia Segala untersuchte den zwischen 1857 und 1861 in Brasilien tätigen französischen Fotografen Victor Frond und seine mit lithografierten Fotografien ausgestattete Publikation *Brasil Pittoresco*.<sup>42</sup> Die Kunsthistorikerin Almerinda da Silva Lopes legte eine kleine Studie über den in Espirito Santo tätigen deutschen Fotografen Albert Richard Dietze vor<sup>43</sup>, und der Fotohistoriker Andreas Valentin beschäftigte sich in seiner Dissertation mit dem gebürtigen Dresdner Georg Hübner, der ab 1885 im Amazonasgebiet als Fotograf lebte.<sup>44</sup> Mehrere Autoren haben sich mit Marc Ferrez, dem bekanntesten und erfolgreichsten Fotografen im kaiserlichen Brasilien beschäftigt. Allerdings griffen die Autorinnen und Autoren wie Maria Inez Turazzi, Marcus Vinicius de Freitas und Sergio Burgi ohne quellenkritische Beurteilung auf die Angaben von Gilberto Ferrez und Pedro Karp Vasquez zurück.<sup>45</sup>

---

<sup>40</sup> Eine Zusammenfassung der Entwicklung in Brasilien bietet: Ulpiano T. Bezerra de Meneses: *Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares*. In: *Revista Brasileira de História*. 23/2003, Heft 45, S. 11-36.

<sup>41</sup> Vgl. Joaquim Marçal Ferreira de Andrade: *Posse da terra através da lente. Um tesouro ainda pouco explorado documenta a colonização dos alemães no Brasil do século XIX e sua presença marcante na fotografia brasileira desde as suas primeiras utilizações*, in: *Humboldt. Inter Nationes* 80/2000, S. 38-43.

<sup>42</sup> Vgl. Lygia Segala: *Ensaio das Luzes sobre um Brasil Pittoresco: o projeto fotográfico de Victor Frond (1857-1861)*. Unveröffentlichte Dissertation, Universidade Federal do Rio de Janeiro 1998. Segala hat ihre Untersuchungsergebnisse aber in Aufsätzen zusammengefasst: Dieselbe: *Itinerância fotográfica e o Brasil Pittoresco*, in: Maria Inez Turazzi (Hrsg.): *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, No. 27 „Fotografia“. Rio de Janeiro 1998, S. 62-87; dieselbe: *Perspective Observation and Illustration of Brazil: Victor Frond's (1857-1861) Photographic Project*, in: *Portuguese Studies*, 23/2007, No.1, S. 55-70.

<sup>43</sup> Vgl. Almerinda da Silva Lopes: *Albert Richard Dietze. Um Artista-Fotógrafo Alemão no Brasil do sec. XIX*. Vitória 2003.

<sup>44</sup> Vgl. Andreas Valentin: *Os ‚Indianer‘ na fotografia amazônica de George Huebner (1885-1910)*. Dissertation an der Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009. Die Arbeit ist im Sommer 2012 publiziert worden: derselbe: *A fotografia amazônica de George Huebner*. Rio de Janeiro 2012; siehe außerdem den elektronischen Aufsatz: Andreas Valentin: *A fotografia amazônica de George Huebner: um olhar entre o moderno e o selvagem*, in: *Revista STUDIUM* 17/2004. (=Elektronische Zeitschrift der Universität von Campinas/Brasilien, url: <http://www.studium.iar.unicamp.br/17/02.html> (letzter Aufruf: 01. 07. 2012).

<sup>45</sup> Vgl. Maria Inez Turazzi: *Marc Ferrez, fotografias de um ‚artista ilustrado‘*. São Paulo 2000; Marcus Vinicius de Freitas: *Hartt: Expedições pelo Brasil Imperial. Expeditions in Imperial Brazil. 1865–1878*. São

In den Achtzigerjahren begann im deutschsprachigen Raum die Beschäftigung mit einigen in Brasilien tätigen Fotografen. Allerdings konzentrierten sich die Darstellungen zunächst auf den Bilderwerb und die Bildherstellung durch deutsche Wissenschaftler. 1985 hatte der Kunsthistoriker Andreas Krase den in Leipzig archivierten fotografischen Nachlass des Südamerika-reisenden Alphons Stübel aufgearbeitet.<sup>46</sup> In seiner Diplomarbeit erfasste er die 1.780 noch existierenden Fotografien der „Collection Alphons Stübel“, die dieser zwischen 1868 und 1877 während seiner Forschungsreise durch den Kontinent angelegt hatte.<sup>47</sup> Allein auf das fotografische Material in Leipzig gestützt und ohne weitergehende Forschungen in Südamerika, gelang ihm eine erste, wenn auch sehr grobe Rekonstruktion des Bildererwerbs und der Bildernutzung der südamerikanischen Fotografien durch Stübel. Die Identifizierung der Fotografien und der Bildautoren ist lückenhaft geblieben. Krase verwies lediglich auf die Arbeiten von Ferrez und Vasquez.<sup>48</sup> In dem von Thomas Theye 1990 herausgegebenen Klassiker zur völkerkundlichen Fotografie im 19. Jahrhundert „Der geraubte Schatten“ skizzieren Elisabeth Luchesi und Nadja Taskov-Köhler die fotografische Tätigkeit der beiden Völkerkundler Paul Ehrenreich und Theodor Koch-Grünberg in Zentral- und in Nordbrasilien. Deren Arbeiten standen im Zusammenhang mit der ab Mitte der 1880er Jahre sich intensivierenden völkerkundlichen Expeditionstätigkeit in Brasilien.<sup>49</sup> Die Völkerkundlerin Anita Hermannstädter wiederum erforschte Mitte der Neunzigerjahre die von Karl von den Steinen geleiteten Xingú-Expeditionen und skizzierte in diesem Zusammenhang die Tätigkeit des Anthropologen Paul Ehrenreich, der an der zweiten Expedition als Fotograf teilgenommen hatte.<sup>50</sup> Jüngst hat der Münchener Völkerkundler Paul Hempel die Fotografien Ehrenreichs als Beispiele der visuellen Dokumentation von Fremdheit untersucht.<sup>51</sup> Der fotografische Nachlass

---

Paulo 200; Sergio Burgi: Marc Ferrez, photographer for the Brazilian Imperial Comission, in: ebenda, S. 222-225; Instituto Moreira Salles (Hrsg.): O Brasil de Marc Ferrez. São Paulo 2005.

<sup>46</sup> Vgl. Andreas Krase: „Von der Wildheit der Scenerie eine deutliche Vorstellung.“ Fotografien von einer Südamerika-Expedition in den Jahren 1868-1877. Diplomarbeit an der Humboldt-Universität zu Berlin/Kunstwissenschaftliches Seminar 1985.

<sup>47</sup> Die „Collection Stübel“ gehörte zum damaligen Institut für Länderkunde in Leipzig, das seit der Wende weiter als unabhängiges Forschungsinstitut unter dem Titel „Leibniz Institut für Länderkunde“ existiert. Die Fotografien von Alphons Stübel befinden sich im fotografischen Archiv des Institutes und sind in die geografisch gegliederte Sammlung eingegangen.

<sup>48</sup> Im Rahmen einer Ausstellung im Jahre 1994 erschien ein Aufsatzband zur Südamerikareise Alphons Stübels und seines Kollegen und Reisepartners Wilhelm Reiss. Hier trug Krase in Kurzform seine Untersuchungsergebnisse erneut vor: Andreas Krase: Von der Wildheit der Scenerie eine deutliche Vorstellung. Die Fotografiesammlung von Alphons Stübel und Wilhelm Reiss aus Lateinamerika 1868-1877, in: Andreas Brockmann und Michaela Stüttgen (Hrsg.): Spurensuche. Zwei Erdwissenschaftler in Südamerika. Unna 1994, S. 145-159.

<sup>49</sup> Vgl. Elisabeth Luchesi, Nadja Taskov-Köhler: Südamerika, die Expeditionen und die Fotografie, in: Theye (Hrsg.): Der geraubte Schatten, S. 470-484.

<sup>50</sup> Vgl. Anita Hermannstädter: Karl von den Steinen und die Xingú-Bevölkerung. Zur Wahrnehmung und Darstellung fremder Kulturen in der Ethnographie des 19. Jahrhunderts, in: Baessler-Archiv. Neue Folge, 44/ 1996, Heft 2, S. 211-242.

<sup>51</sup> Vgl. Paul Hempel: Facetten der Fremdheit. Kultur und Körper im Spiegel der Typen-photographie, in: Hans-Peter Bayerdörfer und andere (Hrsg.): Bilder des Fremden. Mediale Inszenierung von Alterität im 19. Jahrhundert. Münster 2007, S. 177-205.

Ehrenreichs ist jedoch noch nicht umfassend erschlossen und die Informationen zur fotografischen Tätigkeit des Ethnologen nur in groben Zügen bekannt. Ebenso wurden die fotografischen Arbeiten von Theodor Koch-Grünberg von verschiedenen Völkerkundlerinnen und Völkerküdln mehrfach thematisiert, sind aber ebenfalls noch nicht umfassend bearbeitet.<sup>52</sup> Die Biografie und fotografische Tätigkeit des gebürtigen Dresdners Georg Huebner, der am Ende des 19. Jahrhunderts im Amazonasbecken aktiv war, ist dagegen erstmals am Anfang des 21. Jahrhunderts vom Schweizer Ethnologen Daniel Schöpf bearbeitet worden.<sup>53</sup>

Erst in der jüngsten Vergangenheit sind auch die Fotografien von Berufsfotografen in die Untersuchungen mit einbezogen worden. Die Schweizer Ethnologin Beatrice Kümin hat sich im Rahmen ihrer Dissertation mit der visuellen Dokumentation auf Forschungsreisen in Brasilien im 19. Jahrhundert beschäftigt. In ihrer Arbeit, in der sie auf Aspekte der Produktion, der Bearbeitung und Präsentation der Bilder eingeht, vergleicht sie die beiden Bildtechnologien „Forschungszeichnung“ und „Expeditionsfotografie“.<sup>54</sup> Der Schwerpunkt ihrer medienvergleichenden Arbeit liegt auf Aspekten der Bildgestaltung, der Bildbearbeitung und des Medientransfers. Die Bilderproduzenten, darunter auch einige Berufsfotografen wie Albert Frisch und Marc Ferrez, werden unter Bezugnahme insbesondere brasilianischer Autoren übersichtsartig dargestellt, aber nicht intensiv behandelt.<sup>55</sup> Auch die Anthropologin Margrit Prussat behandelt in ihrer Dissertation die Produktion, Distribution und Rezeption von in Brasilien aufgenommenen Fotografien. Hauptthema ihrer Untersuchung ist die fotografische Repräsentation von Schwarzen und Sklaven in Brasilien.<sup>56</sup> Das äußerst umfangreiche Bildmaterial, das sie in ihrer Arbeit ausbreitet und analysiert, stammt aus Archiven und

---

<sup>52</sup> Vgl. Michael Kraus: *Bildungsbürger im Urwald. Die deutsche ethnologische Amazonienforschung (1884-1929)*. Marburg 2004; Paul Hempel: *Theodor Koch-Gruenberg and Visual Anthropology in Early twentieth-Century German Anthropology*, in: Edwards, Elizabeth; Morton, Christopher: *Photography, anthropology and history: expanding the frame*. Surrey/Burlington 2009, S. 193-219. Siehe auch den Katalogband des Berliner Ethnologischen Museums: Anita Hermannstädter (Hrsg.): *Deutsche am Amazonas. Forscher oder Abenteurer? Expeditionen in Brasilien 1800 bis 1914*. Berlin 2002.

<sup>53</sup> Vgl. Daniel Schöpf: *George Huebner 1862-1935. Un photographe à Manaus*. Genf 2000. Fünf Jahre später erschien eine portugiesischsprachige Übersetzung in Brasilien: Derselbe: *George Huebner 1862-1935: Um fotógrafo em Manaus*. São Paulo 2005. Bei den brasilianischen Untersuchungen ist bereits auf die Arbeiten von Andres Valentin hingewiesen worden, der sich ebenfalls mit Georg Huebner befasst hat.

<sup>54</sup> Beatrice Kümin: *Expedition Brasilien. Von der Forschungszeichnung zur ethnografischen Fotografie*. Zürich 2007.

<sup>55</sup> In der Literaturliste tauchen die bereits mehrfach genannten Autoren Gilberto Ferrez und Pedro Karp Vasquez sowie Boris Kossoy auf. Siehe ebenda, S. 155-159.

<sup>56</sup> Vgl. Margrit Prussat: *Bilder der Sklaverei. Fotografien der afrikanischen Diaspora in Brasilien 1860-1920*. Berlin 2008. Es handelt sich um eine 2006 abgeschlossene Dissertation: Margrit Prussat: *Fotografische Re-Konstruktionen. Bilder der afrikanischen Diaspora in Brasilien, ca. 1860-1920*. Dissertation 2006 an der Ludwig-Maximilians-Universität München, Fakultät für Kulturwissenschaften, Institut für Ethnologie und Afrikanistik.

Sammlungen aus Brasilien und dem deutschsprachigen Raum.<sup>57</sup> Auch sie stützt sich bei der Darstellung der Fotografen und deren fotografischer Produktion auf die Angaben der bereits mehrfach genannten brasilianischen Autoren.<sup>58</sup>

In Brasilien selbst ist erst seit der Jahrtausendwende die fotografische Erfassung der indigenen Bevölkerung im Zuge anthropologischer und ethnologischer Forschung in den Fokus der visuellen Anthropologie gerückt.<sup>59</sup> Das Bildmaterial stammt vorwiegend aus brasilianischen Sammlungen und Archiven. Informationen zu den Fotografen übernehmen die Historiker, Kunsthistoriker und Völkerkundler aus den Publikationen von Boris Kossoy, vor allem aber von Gilberto Ferrez und Pedro Karp Vasquez, die in keiner Literaturliste fehlen. Margrit Prussat charakterisiert die Arbeiten von Gilberto Ferrez und Pedro Vasquez als „detaillierte Grundlagenforschungen zur Fotogeschichte Brasiliens“.<sup>60</sup> Dieser Einschätzung muss hier mit aller Deutlichkeit widersprochen werden.

## 2.2 Quellenlage

### Dokumentenfund

Das Fehlen von Schrift- und von Bilddokumenten lässt sich als das maßgebliche Problem beschreiben, welches eine Identifikation des Fotografen Frisch und die wissenschaftliche Aufarbeitung der fotografischen Amazonasexpedition bislang verhindert hat.

Der Verlust von Fotografenarchiven mit Geschäftsunterlagen und Originalnegativen ist bei fast allen im kaiserlichen Brasilien aktiven Berufsfotografen zu beklagen. Eine Ausnahme stellt der Nachlass des Fotografen Marc Ferrez dar, zu dem über 4.000 Negative gehören.<sup>61</sup> Selbst die von den Lichtbildnern in den Tropen hergestellten und vertriebenen Abzüge sind zum großen Teil verlorengegangen. Aufgrund fehlender oder mangelhafter konservatorischer Maßnahmen wurden viele Fotografien in Brasilien bereits im 19. und im Laufe des 20. Jahrhunderts der Zerstörung preisgegeben. „Brasilien ist das Land der verlorenen Fotografien. Der Amazonasstaat verschlang im 19. Jahrhundert die Belege seiner Geschichte. Die Albuminprints

---

<sup>57</sup> Sie hat für ihre Arbeit einen mehr als 1.500 Aufnahmen umfassenden Bilderkorpus erhoben und hiervon 600 Aufnahmen einer genaueren Analyse unterzogen. Siehe Prussat: Bilder der Sklaverei, S. 16, zur Herkunft der Bilder siehe ebenda, S. 29-34.

<sup>58</sup> Zur Vorstellung der Fotografen und ihrer Tätigkeit siehe ebenda, S. 59-133.

<sup>59</sup> Vgl. Suzana Dobal: Ciência e exotismo: os índios na fotografia brasileira do século XIX. Cadernos de Antropologia e Imagem. 12/2001, S. 67-86; Marco Morel: Cinco imagens e múltiplos olhares: 'descobertas' sobre os índios do Brasil e a fotografia do século XIX. In: História, Ciência e Saúde, 8/2001, S. 1039-1058; Ana Maria Mauad: Imagens de um outro Brasil: O patrimônio fotográfico da Amazônia oitocentista, in: Locus: revista de história, Juiz de Fora, 16/2010, S. 131-153; Fernando de Tacca: O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio, in: História, Ciências, Saúde. 18/2011, S. 191-223.

<sup>60</sup> Prussat: Bilder der Sklaverei, S. 25.

<sup>61</sup> Der von seinem Enkel Gilberto Ferrez bewahrte Nachlass befindet sich seit 1998 im Archiv des Instituto Moreira Salles in Rio de Janeiro. Einen Einblick in den Nachlass bietet: IMS (Hrsg.): O Brasil de Marc Ferrez. Rio de Janeiro 2005.



der brasilianischen Fotografen verrotteten in der Salzlufte der Küstenstadt Rio de Janeiro, sie verblichen im heißen Inlandsklima der Kakteenlandschaft des Sertão und wurden von Termiten zerfressen. Die Historiker Lateinamerikas hatten im letzten Jahrhundert andere Sorgen, als sich um die Sammlung und Konservierung der visuellen Chronik ihrer Länder zu kümmern.<sup>62</sup> Diese durch konservatorische Mängel bedingte schwierige Quellensituation wird noch durch die mangelhafte Inventarisierung sowie durch die Dispersion der Fotografien verschärft.<sup>63</sup> Die erhaltenen Aufnahmen aus dem kaiserlichen Brasilien lagerten und lagern zum Teil immer noch vergessen oder unerkannt in Archiven und Sammlungen in Brasilien, aber auch in den USA und in Europa.

Der erste Erfolg in der Recherche für diese Arbeit war daher mit der Identifikation des Amazonasfotografen Christoph Albert Frisch und der Erhebung wissenschaftlichen Ansprüchen genügender Dokumente erreicht, mit denen sich seine Biografie und seine Tätigkeiten im Bereich der Fotografie rekonstruieren ließen.<sup>64</sup> Einen weiteren Erfolg stellte die Entdeckung eines Nachlasses aus dem Familienumfeld von Albert Frisch dar. Nach mehrmonatigen Recherchen konnte dessen Enkel Klaus Frisch ausfindig gemacht werden, in dessen Besitz sich zwei äußerst wertvolle Dokumente befanden, die eindeutige Informationen zu Albert Frischs Aufenthalt in Südamerika und in Brasilien enthielten.<sup>65</sup>

Bei dem ersten Dokument handelt es sich um eine 1942 von Albert Frischs Sohn Eberhard zusammengestellte Familienchronik, die in der „Kunstanstalt Albert Frisch“ als Manuskript in Kleinstauflage gedruckt worden war.<sup>66</sup> Die 70-seitige Chronik enthält unter anderem ein im Mai 1916 von Albert Frisch selbst verfasstes 16-seitiges autobiografisches Fragment, in dem er Auskunft über seine Kindheit und Jugend bis hin zur Überfahrt nach Südamerika und auch über die Anfänge seiner fotografischen Tätigkeit gibt.<sup>67</sup> Eine Kopie des 16-seitigen autobiografischen

---

<sup>62</sup> Rainer Fabian und Hans-Christian Adam: Frühe Reisen mit der Kamera. Hamburg 1981, S. 159.

<sup>63</sup> Durch den Verkauf von Abzügen an eine internationale Kundschaft gelangte bereits im 19. Jahrhundert ein Großteil der fotografischen Produktion nach Europa und Nordamerika.

<sup>64</sup> Im Stadtarchiv von Augsburg befindet sich der Familienbogen von Christoph Albert Frisch mit einigen Lebensdaten. In der Neuen Deutschen Biographie (NDB) findet sich unter seinem Namen ein kurzer biografischer Abriss, in dem die fotografische Tätigkeit im Amazonasgebiet erwähnt wird. Vgl. Hans Luefing: Frisch, Christoph Albert, in: NDB., Band 5 (Falck – Fyner), S. 617; ausserdem hatte Frischs gleichnamiger Sohn 1925 in einer Firmenfestschrift über seinen Vater berichtet: Albert Frisch Junior (Hrsg.): Albert Frisch. Graphische Kunstanstalt, Druckerei und Verlag 1875-1925. Berlin 1925.

<sup>65</sup> Ich möchte ausdrücklich Klaus Frisch und seiner Frau Doris für die herzliche Aufnahme und die großzügige Hilfsbereitschaft danken. Klaus Frisch starb am 24. Mai 2008, fast genau 90 Jahre nach seinem Großvater Albert Frisch († 31. Mai 1918). Im Jahre 2006 hat das Instituto Moreira Salles in Rio de Janeiro die beiden Dokumente erworben.

<sup>66</sup> [Eberhard Frisch]: Herkunft und Geschichte der Familie Christoph Albert Frisch. Augsburg-Berlin [Berlin 1942]. Unveröffentlichte, als Manuskript gedruckte Familienchronik, bestehend aus etwa 70 Textseiten mit verschiedenen Abbildungen und Familienstammbäumen. Nach Angaben von Klaus Frisch wurden wenige Exemplare der Familienchronik allein für den engsten Familienkreis gedruckt. Ich selbst habe im Jahr 2005 bei einem Antiquar ein zweites Exemplar erworben.

<sup>67</sup> Eberhard Frisch schreibt, dass sein Vater eine zuvor angefertigte Autobiografie zerstört hatte. Auf S. 21 heißt es dort: „Es ist mir bekannt, dass eine vollständige Lebensbeschreibung bis zum Jahre 1914 vorlag. Aus irgendeiner Anwendung heraus hat er (Albert Frisch) sie plötzlich vernichtet.“

Fragments findet sich im Anhang dieser Arbeit.<sup>68</sup> Bei dem zweiten Dokument handelt es sich um ein von Frischs gleichnamigem Sohn Albert produziertes Album aus dem Jahre 1930 mit dem Titel „Brasilien“.<sup>69</sup> Darin sind 106 Lichtdruckreproduktionen abgedruckt, zu denen es heißt:

„Die in diesem Album auf den Tafeln 1-106 vereinigten Photographien sind Reproduktionen nach Aufnahmen, die Albert Frisch senior, geboren am 13. Mai 1840 in Augsburg, in den 60er Jahren in Brasilien gemacht hat. Sie sind der Rest einer sehr viel größeren Zahl von Photographien, die Albert Frisch senior nach seinem Eintritt in die Firma Keller & Leutzing, Rio de Janeiro, auf mehrjährigen Fahrten im Amazonasgebiet und im übrigen Brasilien herstellte.“<sup>70</sup>

Eine Kopie des Albumtextes mit einer Auflistung der dort abgedruckten Lichtdrucke findet sich im Anhang dieser Arbeit. 66 Aufnahmen zeigen Motive aus dem Amazonasgebiet und 39 Aufnahmen sind in Rio de Janeiro und Umgebung entstanden. Alle diese 105 Lichtdrucke sind, so haben bildvergleichende Untersuchungen ergeben, identisch oder ähnlich mit den in der Casa Leuzinger vertriebenen Fotografien.<sup>71</sup> Die Bedeutung dieses einzigartigen Dokumentes liegt darin, dass hier erstmals in Wort und Bild die fotografische Tätigkeit von Albert Frisch für Georg Leuzinger zweifelsfrei bestätigt wird.<sup>72</sup> Frisch hatte, das wird mit diesem Album deutlich, nicht allein während der fotografischen Expedition im Amazonasgebiet, sondern auch in Rio de Janeiro und Umgebung fotografiert und dort Aufnahmen hergestellt, die von Leuzinger in seiner Kunsthandlung vertrieben wurden.

Für die Rekonstruktion der fotografischen Expedition auf dem Amazonas und der anschließenden Konfektion der fotografischen Serie in der fotografischen Werkstatt, der Officina Photographica von Georg Leuzinger, konnten ebenfalls zwei bislang nicht berücksichtigte Dokumente erhoben werden, welche die Rekonstruktion und Analyse der Produktion, Konfektion und Zirkulation der Amazonasfotografien ermöglichten. 2007 ist erstmals ein Angebotskatalog der Amazonasfotografien aus dem Hause Leuzinger bekannt geworden. Bei

---

<sup>68</sup> [Albert Frisch]: Fragment einer Selbstbiographie Christoph Albert Frischs, in: [Eberhard Frisch]: *Herkommen und Geschichte der Familie Christoph Albert Frisch*. Augsburg-Berlin, S. 47-62.

<sup>69</sup> Albert Frisch Junior: *Brasilien. 106 Photographien*. Aufgenommen von Albert Frisch Senior um 1860 [Berlin 1930]. Das Album wurde 1930 von Frischs gleichnamigen Sohn, als Arbeitsprobe für den Botaniker und Fotografen Dr. Philipp von Luetzelburg, einem Mitglied der sogenannten Rondon-Kommission, hergestellt, um die Leistungsfähigkeit der Kunstanstalt Frisch unter Beweis zu stellen, ebenda, S. 4-7.

<sup>70</sup> Ebenda, S. 3. Tatsächlich sind nur die ersten 105 Aufnahmen nach in Brasilien entstandenen Fotografien im Lichtdruck reproduziert worden. Die Aufnahme 106 ist in Nordamerika aufgenommen worden und zeigt die Niagara-Fälle. Klaus Frisch hat bestätigt, dass sein Vater ihm von den im Berliner Firmenarchiv bewahrten Originalfotografien seines Großvaters aus Brasilien berichtete, die während der Bombardements im Zweiten Weltkrieg zerstört worden waren.

<sup>71</sup> Im Inhaltsverzeichnis ist zu 22 Aufnahmen die Angabe „Ohne Bezeichnung“ zu lesen, die übrigen 84 Lichtdrucke haben allerdings Kurztitel erhalten, die sich an den Bildlegenden aus der Casa Leuzinger orientieren.

<sup>72</sup> Albert Frisch Junior hatte in dem zwölf Jahre nach dem Tod seines Vater hergestellten Album den Namen des Schweizer Unternehmers Leuzinger, für den Frisch gearbeitet hatte, mit dem seines deutschen Schwiegersohnes Keller-Leuzinger – dessen Name zudem falsch geschrieben ist – verwechselt.

Revisionsarbeiten in der Nationalbibliothek von Rio de Janeiro im Jahre 2005 war der bis dahin vollkommen unbekannte Angebotskatalog entdeckt worden.<sup>73</sup> In dem 16-seitigen Heft sind 98 von Albert Frisch hergestellte und von Georg Leuzinger vertriebene Amazonasfotografien mit kurzen französischen Texten aufgelistet. Das Titelblatt ist im Bildband dieser Arbeit (Bildband, II. 104) abgedruckt. Eine vollständige Abschrift von Leuzingers Angebotskatalog findet sich im Anhang der Arbeit. Ein Jahr zuvor wurde ein im *Weltmuseum* (WM) in Wien aufbewahrtes Album mit ebenfalls 98 Amazonasfotografien aus dem Hause Leuzinger digitalisiert und für die Forschung zugänglich gemacht.<sup>74</sup> Im Anhang der Arbeit sind die darin enthaltenen Aufnahmen aufgelistet und im Bildband abgedruckt. Über den Erwerb des 1945 nachinventarisierten Albums mit dem Titel „Amazonas“ durch das Museum liegen keine Informationen vor. Es war 1870/71 während einer Weltreise von ihrer „Kaiser. Hoheit Prinzessin Caroline und Seiner Königl. Hoheit Prinz Philipp von Sachsen-Coburg-Gotha“ erworben worden.<sup>75</sup> Bei diesen beiden Personen handelt es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um Clementine d'Orléans, mit vollem Namen Marie Clementine Caroline Leopoldine Clothilde d'Orléans (1817-1907), die jüngste Tochter des französischen Königs Louis Philippe I. d'Orléans, und ihren ältesten Sohn, den 1844 geborenen Ferdinand Philipp Maria August Rafael Prinz von Sachsen-Coburg-Gotha. Vermutlich hatten sie das Album während eines Aufenthaltes in Rio de Janeiro erworben, wo zu diesem Zeitpunkt ihr zweitältester Sohn, Ludwig August Maria Odo von Sachsen-Coburg und Gotha lebte, der seit dem 15. Dezember 1864 mit Prinzessin Leopoldine, der jüngsten Tochter des brasilianischen Kaisers Dom Pedro II., verheiratet war.

Die 98 Albumabzüge besitzen das Basisformat von 190 x 235 mm mit kleineren Abweichungen und sind auf nummerierte und mit gedruckten Bildlegenden versehene Albumseiten aufkaschiert. Der Abzug mit der Nummer 71 besteht aus vier kleinformatigen runden Einzelporträts und einer Gruppenaufnahme, die zu einem fotografischen Gesamtbild arrangiert wurden. (Bildband, II. 71) Die Aufnahmen 72 bis 74 bilden ein Panorama, lediglich das mittlere Foto mit der Nummer 73 ist mit einer Bildlegende versehen. (Bildband, II. 112) Die französischen Bildlegenden sind unterhalb der Bilder in unterschiedlichen Schrifttypen gedruckt. Bei allen 98 Tafeln sind die Angaben zum Fotografen Frisch („Photographié d'après nature par

---

<sup>73</sup> Der Leiter der Sektion für Ikonografie der Nationalbibliothek von Rio de Janeiro, Joaquim Ferreira de Andrade, hatte 2007 von dem überraschenden Fund in der Zeitschrift der Nationalbibliothek von Rio de Janeiro berichtet, die merkwürdigerweise als Band 122 mit der Jahresangabe 2002 erschien: Joaquim Marçal Ferreira de Andrade: As primeiras fotografias da Amazonia: Resultado de uma expedição fotográfica pelo Solimões ou Alto Amazonas e Rio Negro, realizada por conta de G. Leuzinger, rua do Ouvidor 33 e 36, pelo Sr. A.Frisch, desendo o rio num barco com dois remadores, desde Tabatinga até Manaus, in: Anais da Biblioteca Nacional. 122/2002. (Tatsächlich erschienen 2007!), S. 339-362. Eine Abschrift des Kataloges findet sich im Anhang.

<sup>74</sup> Standort des Albums ist die Fotosammlung des Weltmuseums Wien. Als Digitalisate sind die Aufnahmen des Albums im Internet einzusehen. url: <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=419695> (letzter Aufruf: 01. 07. 2012).

<sup>75</sup> Ein kleines eingeklebtes Etikett auf der ersten Seite des Albums enthält folgende maschinen-schriftliche Notiz: „Weltreise, 1870 71, Ihrer Kaiserl. Hoheit Prinzessin CAROLINE und Seiner Königl. Hoheit Prinz PHILIPP von Sachsen – Coburg – Gotha.“ Der Autor der Notiz konnte nicht ermittelt werden. Auch ist der Zeitpunkt der Erstellung dieser Notiz unbekannt.

A. Frisch“), zum Atelier Leuzinger („Atelier photographique de G. Leuzinger, rua d’Ouvidor 33 e 36 no Rio de Janeiro“) und ein Verweis auf die Nationalausstellung in Rio de Janeiro 1866 („Médaille d’argent à l’exposition de Rio de Janeiro“) sowie die Weltausstellung in Paris 1867 („Mention Honorable à l’exposition de Paris 1867“) abgedruckt. Bei den Fotografien mit den Nummern 1 bis 71 ist als regionale Angabe der Flussabschnitt „Alto Amazonas ou Solimões“ mit dem Zusatz „(du Brésil)“ angegeben. Bei den nachfolgenden Fotografien mit den Nummern 73 bis 98 ist als Angabe „Rio Negro“ zu lesen. Jedes Bild besitzt darüber hinaus eine spezifische Legende mit einer knappen Beschreibung des zentralen Bildmotivs. (Beispielaufnahmen im Bildband, II. 108 – 115)

Mit diesen beiden Dokumenten sind erstmals der Umfang der Gesamtserie der von Georg Leuzinger vertriebenen Amazonasfotografien und die Einzelmotive mit den entsprechenden Nummern und Bildlegenden bekannt. Die im Album aus Wien unterhalb der Albumabzüge aufgedruckten Bildlegenden stimmen mit den Bildbeschreibungen im Angebotskatalog aus der Nationalbibliothek von Rio de Janeiro überein, so dass diese 98 Aufnahmen als Grundlage für weitere Forschungen herangezogen werden konnten.

### **Identifikation der Amazonasfotografien**

Aufgrund fehlender schriftlicher Quellen zur fotografischen Tätigkeit von Albert Frisch im Amazonasgebiet sind diese Bildquellen von besonderer Bedeutung. Für die Analyse der fotografischen Expedition ins Amazonasgebiet war die Kenntnis der hergestellten Negative fundamental. Auf der Grundlage des rekonstruierten Negativmaterials ließen sich Aspekte zu Aufnahmetechniken, zur Motivwahl und zur Reise überhaupt erst sichtbar machen und analysieren.

Die Herausforderung der Forschungsarbeit bestand darin, die vorhandenen Amazonasbilder aufzuspüren, sie zu identifizieren und sie in umfassender Weise „zum Sprechen zu bringen“. Die Originalnegative sind verlorengegangen oder zerstört worden. Es liegen jedoch genügend historische Albumabzüge und Lichtdruckreproduktionen vor, die in einer Vielzahl von privaten Sammlungen, in diversen Forschernachlässen, in völkerkundlichen Museen und in Bibliotheken in Europa und in Brasilien verstreut sind.

Beide Bildträger – Albumabzüge und Lichtdrucke – werden als fotografische Originale verstanden.<sup>76</sup> Die Albumabzüge basieren direkt auf den von Albert Frisch hergestellten Negativen, von denen im Atelier Leuzingers Kontaktkopien hergestellt wurden. Bei der Herstellung der Lichtdrucke bedienten sich Albert Frisch und seine Mitarbeiter der originalen Albumabzüge, von denen ein neues Arbeitsnegativ hergestellt wurde, in dem also die im Ursprungsnegativ enthaltenen Informationen enthalten sind. Das im Lichtdruck hergestellte Druckbild basiert auf einer durch Licht hervorgerufenen chemischen Reaktion – genau wie die

---

<sup>76</sup> Ausführlich zur Herstellung von Albumabzügen und Lichtdrucken siehe: Hermann Wilhelm Vogel: Photographisches Taschenwörterbuch. Alphabetisch geordnete Sammlung praktisch-wichtiger Notizen. Berlin 1872; Josef Maria Eder: Ausführliches Handbuch der Photographie. Erster Theil. – Erste Hälfte: Geschichte der Photochemie und Photographie bis in die Gegenwart. 2. Aufl., Halle a. S. 1892.

Herstellung eines fotografischen Abzuges. In beiden Fällen handelt es sich um fotografische Bildverfahren, bei denen durch den Einsatz fotosensibler Chemikalien ein Abzug beziehungsweise eine Druckbildvorlage hergestellt wird. Ein weiteres gemeinsames Merkmal dieser fotografischen Bilder ist, dass allein Albert Frisch und Georg Leuzinger beziehungsweise ein Firmenmitarbeiter an der Produktion beteiligt waren, was deren Charakterisierung als Originale rechtfertigt.

Von diesen fotografischen Originalen sind die Holzstiche unterschieden worden, die als Illustrationen in Büchern und Zeitschriften Verwendung fanden. Der Holzschnitt war im gesamten 19. Jahrhundert das führende Reproduktionsverfahren für den Bilderdruck in Büchern und Zeitschriften.<sup>77</sup> Die Herstellung eines Holzstiches wird als Medientransfer auf manuell-mechanischer Basis verstanden und das so entstandene Druckbild als unabhängiges Bildobjekt angesehen. An der Bilderstellung war eine neue Personengruppe, nämlich Illustrationszeichner und Holzstecher beteiligt, die in keiner direkten Verbindung zu Albert Frisch oder Georg Leuzinger standen, sondern mit den Verlagshäusern verbunden waren. Zudem nahmen die Illustrationszeichner und Holzstecher Einfluss auf das Illustrationsbild. Sie konnten Elemente unabsichtlich oder absichtlich verändern, weglassen oder hinzufügen, sich sehr eng an die Bildvorlage halten oder sehr frei davon eine eigene Bildidee umsetzen.

Zunächst wurden in verschiedenen Sammlungen und Archiven in Brasilien und im deutschsprachigen Raum Albuminabzüge und Lichtdruckkopien der Amazonasfotografien auf der Grundlage bildvergleichender Verfahren mit den Aufnahmen aus dem Amazonas-Album in Wien verglichen, identifiziert und in einer Forschungsbilddatenbank katalogisiert.<sup>78</sup> Insgesamt konnten bei den Recherchen in Brasilien und im deutschsprachigen Raum 602 Amazonas-aufnahmen von Albert Frisch lokalisiert, identifiziert und in die Forschungsdatenbank aufgenommen werden. Im Anhang sind die erhobenen und aufgearbeiteten Konvolute und Alben aus den Archiven und Sammlungen mit den dort vorhandenen Amazonasfotografien aufgeführt.

246 Aufnahmen stammen aus fünf Sammlungen in Brasilien. Ein Konvolut mit 14 Albuminabzügen wurde in der brasilianischen Nationalbibliothek von Rio de Janeiro (*Biblioteca Nacional, BN*) identifiziert. Die Aufnahmen gehören zur mehr als 25.000 Aufnahmen umfassenden Sammlung des brasilianischen Kaisers Dom Pedro II. Diese blieb nach dessen Abreise ins europäische Exil im Jahre 1889 in Brasilien und wurde auf seinen Wunsch in die Nationalbibliothek überführt, wo sie den Namen seiner Frau erhalten hat und unter der Bezeichnung „Coleção D. Thereza Christina Maria“ aufbewahrt wird. Sie ist seit Ende der

---

<sup>77</sup> Frank Heidtmann: Wie das Photo ins Buch kam. Der Weg zum photographisch illustrierten Buch. Berlin 1984. S. 29-30.

<sup>78</sup> Die Forschungen dieser Arbeit haben sich auf den deutschsprachigen Raum – auf Deutschland, Österreich und die Schweiz – beschränkt. In Frankreich, England und in den USA wurden ebenfalls Archive mit Fotografien aus Brasilien und dem Amazonasgebiet lokalisiert. Diese konnten jedoch nicht in die Untersuchung mit eingeschlossen werden.

1980er Jahre erschlossen worden und für die Forschung zugänglich.<sup>79</sup> Bei den Erhebungen in den fotografischen Beständen anderer staatlicher Sammlungen, im kaiserlichen Museum in Petrópolis (*Museu Imperial*), im Nationalen Historischen Museum (*Museu Histórico Nacional*) oder im historisch-geographischen Institut (*Instituto Histórico-Geográfico Brasileiro, IHGB*) in Rio de Janeiro wurden keine Amazonasaufnahmen von Albert Frisch lokalisiert. Lediglich in digitaler Version konnte auf der Internetseite des Kulturverbundes „Centro Cultural Povos da Amazônia“ (CCPA) ein in einer Bibliothek in Manaus vorhandenes Album konsultiert werden. In dem Album mit dem Titel „Vistas de Amazonas. Império no Brasil“ wurden 86 Amazonasfotografien identifiziert. Allerdings können weder Angaben zu dem Bildträger noch zu möglichen Bildlegenden gemacht werden, da alle Kontaktanfragen nach weiteren Informationen zu dem Album unbeantwortet blieben.<sup>80</sup>

Im Archiv des privaten Kulturinstitutes *Instituto Moreira Salles* (IMS) mit Sitz in Rio de Janeiro sind insgesamt 54 Amazonasfotografien von Albert Frisch lokalisiert und identifiziert worden. Seit Mitte der Neunzigerjahre erwirbt das IMS zahlreiche Sammlungen und Nachlässe und bemüht sich durch die sachgerechte Konservierung und Digitalisierung intensiv um die Erhaltung brasilianischer Fotografien. Allein die Sammlung mit Einzelaufnahmen und fotografischen Alben der im 19. Jahrhundert in Brasilien tätigen Fotografen beläuft sich auf mehr als 30.000 Aufnahmen.<sup>81</sup> In zwei Alben, die aus dem Familienumfeld Leuzingers stammen, sind insgesamt 19 Albumabzüge, zum Teil auf den Originalkartons der Firma Leuzinger, identifiziert worden. Einige Aufnahmen sind mit handschriftlichen Bemerkungen versehen. Bei den übrigen 35 Aufnahmen handelt es sich um einzelne Albumabzüge, die zum Teil auf den Kaschierpappen der Casa Leuzinger aufgetragen sind.

In einer privaten Sammlung in São Paulo sind in einer grünen Mappe als zusammengehöriges Konvolut insgesamt 25 Amazonasfotografien (Albumabzüge) lokalisiert worden. Die Mappe, in der sich weitere 18 Fotografien aus dem Atelier von Georg Leuzinger befinden, gehört zum Nachlass von Franz Keller-Leuzinger und seiner Frau Sabine. 82 24 Amazonasfotografien, die

---

<sup>79</sup> In der Nationalbibliothek ist seit 2005 mit Unterstützung der Getty Foundation die Digitalisierung der fotografischen Alben aus der kaiserlichen Sammlung begonnen worden. url: <http://bndigital.bn.br/projetos/terezacristina/>. Zu den Anfängen der Bearbeitung siehe: Joaquim Marçal Ferreira de Andrade: Novas fontes para o estudo do século XIX: o acervo fotográfico da Biblioteca Nacional e o projeto de conservação e preservação PROFOTO. In: Acervo-Revista do Arquivo Nacional, Rio de Janeiro. 6/1993, No. 1-2, S. 133-144.

<sup>80</sup> Das Album war 2009 auf der webseite des „Centro Cultural dos povos da Amazonia“ lokalisiert worden. url: [http://www.povosdamazonia.am.gov.br/prg\\_022.jsp?secao=input](http://www.povosdamazonia.am.gov.br/prg_022.jsp?secao=input). ((letzter Aufruf: 12. 12. 2010). Neuere Zugriffsversuche blieben erfolglos. Die webseite scheint deaktiviert worden zu sein. Ich bin aber im Besitz der digitalen Kopien in kleiner Auflösung.

<sup>81</sup> Die „Coleção Gilberto Ferrez“, zu der auch Originalnegative des Fotografen Marc Ferrez gehören, besteht aus mehr als 15.000 Aufnahmen und in den beiden von Pedro Corrêa do Lago erworbenen Sammlungen sind weitere 5.000 Originalabzüge enthalten.

<sup>82</sup> Im Zuge meiner Recherchen konnte ich den aus verschiedenen Fotoalben und Zeichnungen bestehenden Nachlass von Franz Keller-Leuzinger und seiner Frau Sabine identifizieren, der von Alain Costilhes, einem Nachfahren der weitläufigen Familie Leuzinger, im Jahre 2001 in einem Landhaus entdeckt wurde. Nach seinem Tod wird der Nachlass jetzt von seiner Frau, Vavy Pacheco, aufbewahrt.

sich auf den nummerierten Originalpappen der Casa Leuzinger befinden, konnten eindeutig identifiziert werden. Eine weitere Aufnahme ist dem Fotografen Albert Frisch zugeschrieben worden.

Insgesamt 67 Albuminabzüge sind in einer weiteren privaten Sammlung in São Paulo identifiziert worden.<sup>83</sup> 44 Abzüge stammen aus einem zerlegten Album mit dem Titel: „Vues de l'Amazone“ aus dem „Etablissement Photographique de G. Leuzinger“. (Bildband II. 106 und 107) Zum Erstbesitzer und anderen in dem Album ehemals vorhandenen Aufnahmen liegen keine exakten Angaben vor.<sup>84</sup> Die Albuminabzüge sind nicht auf die Originalkartons kaschiert, sondern auf einfache Kartons, auf die unterhalb der Bilder jeweils eine auf einem kleinen Papierzettel gedruckte Bildlegende aufgeklebt ist. Zu der privaten Sammlung gehören weitere 23 identifizierte Albuminabzüge auf Originalkartons der Casa Leuzinger, die in den vergangenen Jahren bei verschiedenen Auktionen, Antiquaren und Bilderhändlern in Europa und den USA erworben worden sind.

356 Aufnahmen wurden in Deutschland, Österreich und der Schweiz lokalisiert und identifiziert. Zwei Alben, das Album „Amazonas“ mit 98 Albuminabzügen aus dem Völkerkundemuseum in Wien und das „Brasilien“-Album aus dem Nachlass der Familie Frisch mit 66 Lichtdruckreproduktionen sind bereits genannt worden. Ein umfangreiches Konvolut mit 65 Albuminabzügen wurde im Bildarchiv des *Leibniz Institut für Länderkunde* (IFL), einem außeruniversitären geografischen Forschungsinstitut in Leipzig, identifiziert. Die Aufnahmen waren von dem Forschungsreisenden Alphons Stübel während seiner Reise durch Südamerika in den Jahren 1868 und 1877 erworben worden.<sup>85</sup> Zur „Collection Alphons Stübel“ gehören heute noch 1.780 Fotografien, die in das geographisch organisierte Bildarchiv eingegangen sind. Sie sind mit Hilfe eines Stempels auf der Rückseite der Trägerkartons leicht zu identifizieren.<sup>86</sup> In dem wesentlich kleineren fotografischen Nachlass von Stübels Reisegefährten Wilhelm Reiss, der in den *Reiss-Engelhorn-Museen* (REM) in Mannheim lagert, sind weitere 34 Albuminabzüge identifiziert worden. Zu dem durch Verluste geschrumpften fotografischen Nachlass gehörten immerhin noch 550 in Südamerika erworbene Aufnahmen.<sup>87</sup>

Im *Städtischen Museum in Braunschweig* (StäMus-Br) sind 15 Amazonasfotografien von Albert Frisch identifiziert worden. 10 der Albuminabzüge sind auf die Originalkartons der Firma

---

<sup>83</sup> Sie ist seit den 1990er Jahren von Ruy Souza e Silva angelegt worden, der mir freundlicherweise seine Sammlung für diese Arbeit geöffnet hat.

<sup>84</sup> Nach Angaben des jetzigen Besitzers, Ruy Souza e Silva, war das Album aus einem Antiquariat in Brasilien erworben worden. Und neben den Amazonasaufnahmen befanden sich 58 kleinformatige Fotografien im Format Carte-de-Visite in dem Album, die Motive aus Rio de Janeiro zeigten und auch aus der Casa Leuzinger stammten.

<sup>85</sup> Kohl: Um „olhar europeu“ em 2000 imagens.

<sup>86</sup> Andreas Krase hatte im Rahmen seiner Diplomarbeit die fotografische Sammlung von Südamerikafotografien erhoben. Vgl. Krase: Von der Wildheit der Scenerie eine deutliche Vorstellung. Die Fotografiesammlung von Alphons Stübel und Wilhelm Reiss aus Lateinamerika 1868-1877.

<sup>87</sup> Vgl. Franz Waller: Bilder aus Südamerika 1868-1876. Wilhelm Reiß (1838-1909) zum 150. Geburtstag. In: Jahresbericht des Vereins für Naturkunde Mannheim e.V., Neue Folge, Heft 2 für die Jahre 1987-1989. Mannheim 1990, S. 5-23.

Leuzinger mit den gedruckten Bildlegenden und die übrigen 5 auf Trägerkartons ohne gedruckte Angaben kaschiert. Alle 15 Aufnahmen sind mit handschriftlichen Anmerkungen versehen. Sie gehören zu dem fast 2.500 Fotografien umfassenden Nachlass des aus Braunschweig stammenden Handwerkers und Geschäftsmannes Carl oder Carlos Götting und sind nach dessen Tod in das Museum gelangt.<sup>88</sup>

Im *Ethnologischen Museum der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz* (EM, SMB-PK), in dem sich umfangreiche, kaum bearbeitete Bestände mit brasilianischen Fotografien aus dem 19. Jahrhundert befinden, konnten 24 Lichtdrucke mit Amazonas-aufnahmen lokalisiert und identifiziert werden.<sup>89</sup> 12 Lichtdrucke im kleinen Format sind auf Kartons der „Kunstanstalt Albert Frisch“ aus Berlin kaschiert und waren 1911 vom Museum angekauft worden.<sup>90</sup> 12 weitere Lichtdrucke gehören zu einem gebundenen roten Lederalbum mit dem handgeschriebenen Titel „Photographien vom Amazonasstrom“.<sup>91</sup> Das Album besitzt auf der Innenseite ein in das Papier geprägtes Ex Libris, in dem es heißt: „C.F. & P. B. Sarasin“. Darunter ist die Widmung geschrieben: „Paul Ben. Sarasin 1879. / Photographien vom Amazonasstrom. / Geschenk von meinem Bruder Willy“.<sup>92</sup> Unterhalb jeder der Aufnahmen ist eine kurze handschriftliche Bildlegende eingetragen, die sich an den in der Firma Leuzinger vergebenen französisch-sprachigen Bildlegenden orientiert. Zur Herkunft des Albums und zum Eingang in den Bestand des Ethnologischen Museums konnten keine weiteren Angaben ermittelt werden.

Im Archiv des *Iberoamerikanischen Instituts in Berlin* (IAI) ist im Nachlass von Walter Lehman ein Konvolut mit 24 Lichtdrucken lokalisiert und identifiziert worden. Die Forschernachlässe und fotografischen Bestände lagern weitgehend unbearbeitet und nur sehr grob inventarisiert im Archiv. Seit geraumer Zeit wird die Inventarisierung vorangetrieben, doch ist angesichts eingeschränkter finanzieller Möglichkeiten bislang nur eine Massenerfassung von 295 Einzelnachlässen erfolgt.<sup>93</sup> Über den Erwerb des Konvolutes liegen keine weiteren

---

<sup>88</sup> Götting hatte die Aufnahmen während seines Aufenthaltes in Südamerika und bei Reisen in Europa, Asien und Amerika erworben. Zu Götting und der fotografischen Sammlung vgl. Franz-Josef Christiani: *Blicke in die ferne Welt. Photosammlung des Braunschweiger Bürgers Carl Götting aus der Zeit zwischen 1870 und 1885.* Braunschweig 1994.

<sup>89</sup> Die Aufnahmen lagern weitgehend unbearbeitet in regional grob geordneten Kisten, nur oberflächlich inventarisiert.

<sup>90</sup> Die Kartons sind mit einem Prägestempel der „Kunstanstalt Albert Frisch Berlin W. KGL. Preussischer Hoflieferant“ versehen, und in den Erwerbungsunterlagen ist eine Rechnung über den Ankauf aus dem Jahre 1911 vorhanden.

<sup>91</sup> Das Album war bei meiner Recherche 2002 im Ethnologischen Museum in Berlin in einem Stahlschrank, zwischen verschiedenen anderen Fotografien entdeckt worden.

<sup>92</sup> Bei den beiden im Ex libris genannten „C.F. & P.B. Sarasin“ handelt es sich wahrscheinlich um die Naturforscher und Ethnologen Carl Friedrich und Paul Benedict Sarasin. Die beiden Vettern stammten aus Basel und hatten in den 1880er Jahren Forschungsreisen nach Ceylon und auf die indonesische Insel Celebes unternommen.

<sup>93</sup> Vgl. Gudrun Schumacher, Gregor Wolff: *Nachlässe, Manuskripte, Autographen und Fotosammlungen im Besitz des Ibero-Amerikanischen Instituts.* Zweite überarbeitete und ergänzte Auflage, Berlin 2011, url:



Informationen vor. Es wird vermutet, dass diese Aufnahmen aus dem Nachlass von Paul Ehrenreich stammten, der wiederum von Lehmann übernommen worden war.<sup>94</sup>

Im *Rautenstrauch-Joest-Museum* (RJM) in Köln sind 18 von Albert Frisch hergestellte Amazonasfotografien identifiziert worden. Die kleinformatigen Albumabzüge befinden sich in dem vom Hamburger Fotografen Carl Dammann in Zusammenarbeit mit der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte herausgegebenen Anthropologisch-Ethnologischen Album.<sup>95</sup> In dem zwischen 1873 und 1874 in mehreren Lieferungen erschienenen Album waren auf 50 Tafeln 642 Fotografien von Vertretern unterschiedlicher Ethnien aufgeklebt, die von unterschiedlichen Fotografen angefertigt worden waren. Für die drei Albumblätter mit der geographischen Bezeichnung „Amazonenstrom-Gebiet“ hatte Albert Frisch 18 Aufnahmen zur Verfügung gestellt. Auf einer der drei Tafeln heißt es zum Fotografen: „Die Original-Typen sind von dem Herrn Photographen Albert Frisch aus Homburg v.d.H. bereitwilligst beige-steuert.“<sup>96</sup> (Bildband, III. 1-3).

Ein Konvolut mit 12 Amazonasfotografien (Albumabzüge auf den Originalkartons der Firma Leuzinger) gehört zum Nachlass des Brasilienreisenden Hermann Kummler und befindet sich in der von seinem Enkel Beat Kleiner betreuten Privatsammlung in Zürich. Hermann Kummler war zwischen 1888 und 1891 in Brasilien als Angestellter einer Schweizer Import-Export-Firma, die mit Stoffen handelte, tätig. Zu Kummlers brasilianischem Nachlass gehören neben einem Album mit eigenen Amateuraufnahmen und einem Tagebuch<sup>97</sup> mehrere Ledermappen mit Fotografien, die von unterschiedlichen Berufsfotografen stammen. Die Schweizer Historikerin Beatrice Ziegler analysierte den Reisebericht Kummlers und erwähnte beiläufig dessen fotografische Tätigkeit, die von Kummler in Brasilien bei Berufsfotografen erworbenen Aufnahmen übergeht sie jedoch in ihrer Untersuchung.<sup>98</sup>

Mit Hilfe bildvergleichender Verfahren wurden die Amazonasfotografien in den unterschiedlichen Sammlungen identifiziert. Am Beispiel der Aufnahme der beiden Miranha Indianerinnen zeige ich beispielhaft, wie die Abzüge und Lichtdrucke aus unterschiedlichen Sammlungen im Vergleich mit der entsprechenden Aufnahme aus dem „Amazonas“-Album

---

[http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Nachlaesse/2011\\_NACHLAESSE\\_IAI\\_II.pdf](http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Nachlaesse/2011_NACHLAESSE_IAI_II.pdf) (letzter Aufruf 02. 07. 2012)

<sup>94</sup> Mündliche Mitteilung von Gregor Wolff, dem Leiter des Referats Nachlässe und Sondersammlungen am Iberoamerikanischen Institut in Berlin.

<sup>95</sup> Carl Dammann: Anthropologisch-Ethnologisches Album mit Photographien von C.[arl] Dammann in Hamburg. Herausgegeben mit Unterstützung aus den Sammlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte. Berlin. O. J. [1873/74].

<sup>96</sup> Ebenda, Süd-Amerika, Tafel VI.

<sup>97</sup> Eine Auswahl der Aufnahmen und Teile des Tagebuches wurden publiziert: Beatrice Ziegler und Beat Kleiner (Hrsg.): Als Kaufmann in Pernambuco 1888-1891. Ein Reisebericht mit Bildern aus Brasilien von Hermann Kummler. Zürich 2001.

<sup>98</sup> Vgl. Beatrice Ziegler: Das Finden von Vertrautheit in der Fremde. Als schweizerischer Commis in Pernambuco, Brasilien, 1888-1891, in: Urs Faes, Beatrice Ziegler (Hg.): Das Eigene und das Fremde. Festschrift für Urs Bitterli. Zürich 2000, S. 145-179.

identifiziert und zugeordnet wurden. Die Reproduktionen der im Folgenden besprochenen Bilder finden sich im Bildband dieser Arbeit. Auf der zum Album „Amazonas“ gehörenden Aufnahme mit der Seriennummer 12 erkennt man im Bildvordergrund zwei unbekleidete junge Indianerinnen mit kurzen Haaren und ohne jeglichen Körperschmuck (Bildband, I.1). Die frontal zur Kamera stehende Indianerin hat ihren Blick gesenkt und beide Arme vor dem Bauch verschränkt. Die auf einem Baumstamm sitzende Indianerin hat ihre Hände in den Schoß gelegt und wendet den Blick von der Kamera ab. Im Hintergrund erkennt man die tropische Vegetation und eine Hütte, die zwischen den beiden Indianerinnen auf einer Lichtung erkennbar ist. Die beiden Frauen sind durch die Bildlegende („Miranhas femmes sauvages dans leur costume habituel“) als Miranha-Indianerinnen identifiziert worden. Ein Vergleich mit der Serienaufnahme No. 67, einer Hütte eines Kautschuksammlers, ebenfalls aus dem „Amazonas“-Album (Bildband, I.2) zeigt, dass es sich hier um ein Kollagebild handelt. Der Urwaldhintergrund mit der Hütte ist als Hintergrund in das Porträt der beiden Miranhas einmontiert worden. Ein verkleinerter Albumabzug (ca. 8x12 cm) (Bildband, I.3), dieser Aufnahme war ins Anthropologisch-Ethnologische Album von Carl Dammann aufgenommen worden. Lichtdruckkopien (13x18 cm) wurden im Nachlass von Paul Ehrenreich (Bildband, I.4), in einem 1911 vom Ethnologischen Museum in Berlin erworbenen Konvolut (Bildband, I.5) und im Album „Brasilien“ (Bildband, I.6) identifiziert. Alle 4 Kopien basieren auf demselben Ausgangsnegativ, von dem auch der Albumabzug im „Amazonas“-Album hergestellt worden war. Ebenso ist bei allen 4 Kopien das gleiche Hintergrundmotiv verwendet worden.<sup>99</sup> Der Albumabzug der beiden Miranhas, der sich in der „Collection Alphons Stübel“ im Leibniz Institut in Leipzig befindet (Bildband, I.7), unterscheidet sich hingegen in zweifacher Weise. Zum einen ist bei dieser Montage die Serienaufnahme No. 58 (Bildband, I.8) mit der Caiaue-Palme als Hintergrundmotiv benutzt worden. Und zum anderen handelt es sich bei dem Porträt der beiden Miranhas zwar um eine sehr ähnliche, aber nicht um dieselbe Aufnahme wie die aus dem „Amazonas“-Album. An der leicht zur Seite gewandten Körperstellung der stehenden Indianerin und an der veränderten Position der Arme bei der sitzenden Indianerin sind die Unterschiede deutlich erkennbar. Und diese Unterschiede in den beiden Abzügen sind nicht mit einer nachträglichen Bearbeitung eines identischen Negativs zu erklären, sondern sie belegen unzweifelhaft, dass Albert Frisch zwei unterschiedliche Negative des gleichen Motives hergestellt hatte. Von diesem zweiten Negativ wurde ausserdem ein weiterer Abzug in der Sammlung von Carlos Götting (Bildband, I.9) gefunden, der aber im Unterschied zu allen anderen Porträtaufnahmen der Miranhas kein Kollagebild ist, sondern ein unbearbeiteter Abzug mit dem Originalhintergrund des Bildes, einem unscharf verlaufenden Urwald.

Durch den Bildvergleich der verschiedenen Albumabzüge und Lichtdrucke mit den im „Amazonas“-Album enthaltenen Abzügen ließen sich nicht allein die 98 Serienfotografien identifizieren sondern auch weitere Aufnahmen, die auf anderen Negativen basieren, welche

---

<sup>99</sup> Doch unterscheidet sich die Montage von der im „Amazonas“-Album. Dort ist zwischen dem Kopf der stehenden Indianerin und dem darüber zu erkennenden Ast eine Lücke geblieben. Bei den vier Kopien ist der Ast unmittelbar hinter dem Kopf erkennbar.

Albert Frisch ebenfalls während seiner Amazonasexpedition aufgenommen hatte. Auch die systematische Montage von zwei Negativen zu einem Kollagebild wurde mit diesen bildvergleichenden Arbeiten deutlich. Für die im Originalalbum abgebildeten 98 Abzüge waren bereits 102 unterschiedliche Negative ermittelt worden. Diese abweichende Zahl ergibt sich daraus, dass in der Aufnahme No.71 (Bildband, II. 71) fünf verschiedene Negative für eine Montage benutzt wurden. Bei den bildvergleichenden Identifikationsarbeiten ließ sich ermitteln, dass Albert Frisch von 17 Motiven zwei oder mehr ähnliche Negative hergestellt hatte. Zu den Serienaufnahmen mit den Nummern 5, 6, 11, 12, 13, 20, 22, 24, 27, 45, 54, 60, 77, 85, 87 und 89 existiert jeweils eine zweite Aufnahme. Von der Gruppe der bolivianischen Ruderer mit der Seriennummer 90 hatte Frisch sogar drei alternative Negative erstellt. (Bildband, II. 5 a/b, 6 a/b, 11 a/b, 12 a/b, 13 a/b, 20 a/b, 22 a/b, 24 a/b, 27 a/b, 45 a/b, 54 a/b, 60 a/b, 77 a/b, 85 a/b, 87 a/b, 90 a/b/c) Insgesamt konnten so 118 unterschiedliche Negative rekonstruiert werden. Diese sicher dem Fotografen Frisch zugeschriebenen Aufnahmen sind in dem der Arbeit beiliegenden Bildband abgedruckt (Bildband, II. 1 bis II. 98). 4 weitere Aufnahmen wurden Albert Frisch zugeschrieben.

Bei zwei fotografischen Reproduktionen von Zeichnungen von Franz Keller (Bildband, II. 99 und 100), welche dieser während seiner zeitgleich stattfindenden Expedition auf dem Rio Madeira hergestellt hatte, wird angenommen, dass Albert Frisch der verantwortliche Reproduktionsfotograf war. Die fotografischen Abzüge wurden in der *Officina Photographica* von Georg Leuzinger hergestellt und entsprechen im Format und der Gestaltung denen der übrigen Amazonasfotografien. Auf einem der Kartons sind die Nummer 100 und eine Bildlegende gedruckt, welche in der formalen und grafischen Gestaltung den Bildlegenden der anderen Serienfotografien vollkommen entspricht (Bildband, II. 116). Auf dem Karton ist neben der Bildnummer der entsprechende Flussabschnitt benannt: „Alto Madeira (Affluent de l’Amazonas). (Bresil)“. Als Herausgeber ist das „Atelier photographique de G. Leuzinger, rua d’Ouvridor 33 e 36 no Rio de Janeiro“ angegeben, und statt der Angabe des Fotografen Frisch ist notiert, dass die fotografische Reproduktion nach einer Zeichnung von Franz Keller hergestellt wurde: „Photographie d’après les dessins de Mr. Francisco Keller“. In der sich anschließenden Bildlegende zu den einzelnen Zeichnungen ist bei der Erklärung zu den abgebildeten Felszeichnungen der Verweis auf die Fotografie mit der Nummer 99 zu lesen. Die zweite fotografische Reproduktion von Zeichnungen Franz Kellers ist in den verschiedenen Sammlungen lediglich auf dem Karton ohne die entsprechende gedruckte Bildlegende, dafür mit einer Bleistiftnotiz („No. 99“) gefunden worden.

Albert Frisch wird ebenfalls das Gruppenporträt der Familie Keller, aufgenommen in der Nähe von Manaus (Bildband, II. 101), zugeschrieben. Bei den abgebildeten Personen handelt es sich um Franz Keller, seine Frau Sabine, seinen Vater Joseph Keller und eine Schwester von Franz Keller. Eine weitere Porträtaufnahme (Bildband, II. 102), die mit großer Wahrscheinlichkeit von Albert Frisch hergestellt wurde, zeigt eine einzelne Frau in ähnlicher Urwaldumgebung. Von dieser Aufnahme liegt leider nur eine minderwertige digitale Kopie vor, die eine Identifizierung der abgebildeten Person nicht erlaubt. Allerdings ist erkennbar, dass es sich um die Aufnahme handelt, die als Hintergrundmotiv für die in der Amazonasserie veröffentlichten kollagierten

Porträtaufnahmen der Caixanas-Indianer (Bildband, II. 18, bzw. II. 103 [=Detailvergrößerung]) verwendet wurde.

Zwei Aufnahmen aus Manaus, die dem Fotografen Albert Frisch von Pedro Karp Vasquez zugeschrieben worden sind und die sich in den Sammlungen der Südamerikareisenden Alphons Stübel und Wilhelm Reiss befinden, werden von mir nicht als Aufnahmen von Albert Frisch angesehen. Die Autorenschaft ließ sich nicht zweifelsfrei belegen. Die kleineren Bildformate und die Motivik sprechen meiner Meinung nach gegen die Autorenschaft von Frisch.<sup>100</sup>

Durch bildvergleichende Verfahren der in die Bilderdatenbank aufgenommenen fotografischen Bilder wurden auch die Kollage und Montage als umfassend im Atelier von Georg Leuzinger eingesetzte Bildbearbeitungsverfahren identifiziert.<sup>101</sup> Beatrice Kümin hat in ihrer Dissertation bereits das Prinzip der Kombinationsfotografie an einem Beispiel dargestellt.<sup>102</sup> Aber erst auf der Grundlage des breiten Bilderfundus, wie er dieser Arbeit zugrunde liegt, ist es möglich, die in der *Officina Photographica* von Georg Leuzinger durchgeführte Bildbearbeitung und die Konfektion einer Bilderserie systematisch zu beschreiben und zu analysieren. In dem von mir ausgewerteten fotografischen Fundus existieren von fast allen Einzel- und Gruppenporträts der Indianer (Tecunas, Miranhas, Caixanas und Amaúas) Abzüge eines identischen Negativs, die sich durch die Hintergrundbearbeitung unterscheiden. In seltenen Fällen sind Abzüge erhalten geblieben, in denen die Originalhintergründe beibehalten worden sind. In den meisten Aufnahmen sind die Hintergründe weitgehend entfernt und durch alternative Bildhintergründe ersetzt worden. Zum Teil liegen die Porträts der fotografierten Amazonasindianer in vorpräpariertem Stadium, mit freigestellten Personen oder im bearbeiteten Stadium mit einmontierten Hintergründen vor.

## 2.3 Weitere Vorgehensweise

Ausgangspunkt der Darstellung der Produktion von Amazonasfotografien im 19. Jahrhundert durch Albert Frisch und Georg Leuzinger ist eine Skizzierung der Rahmenbedingungen für die fotografische Amazonasexpedition in den 1860er Jahren. Zunächst werden die wissenschaftlichen, wirtschaftlichen und politischen Aktivitäten im Amazonasgebiet skizziert (Kapitel 3.1). Es geht darum, die zeitgenössische Bedeutung der Region und die historischen Wissensbestände aufzuzeigen. Anschließend erfolgt die Darstellung der Entwicklung der Fotografie in Brasilien und deren Besonderheiten zu Beginn des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts. Dabei werden neben technischen Aspekten auch soziokulturelle und ökonomische Aspekte der Entwicklung des fotografischen Berufsfeldes und des Bildermarktes mit einbezogen werden (Kapitel 3.2).

---

<sup>100</sup> Die beiden Aufnahmen sind abgebildet in: Pedro Karp Vasquez: Deutsche Fotografen, S. 87 (oben) und S. 88.

<sup>101</sup> Ich werde in Kapitel 5.3 ausführlich auf die Montagearbeiten und die Kollagetechnik eingehen.

<sup>102</sup> Vgl. Kümin: Expedition Brasilien, S. 78-80.

Im anschließenden Kapitel wird zunächst der für die Expedition und die Serienproduktion der Amazonasfotos verantwortliche Kunsthändler Georg Leuzinger und die von ihm eröffnete fotografische Werkstatt vorgestellt (Kapitel 4.1). Es folgt eine biografische Skizze zum Fotografen Albert Frisch (Kapitel 4.2). Ebenfalls vorgestellt wird der Expeditionsingenieur Franz Keller(-Leuzinger), der mit Georg Leuzinger in enger persönlicher Verbindung stand und dessen Expedition ins Amazonasgebiet letztlich den Ausschlag für die Durchführung der fotografischen Expedition von Albert Frisch gegeben hatte (Kapitel 4.3).

Im fünften Kapitel folgen die Darstellung der Amazonasexpedition, der fotografischen Arbeiten Albert Frischs im Gebiet des Oberen Amazonas und die Konfektion der fotografischen Serie in Rio de Janeiro (Kapitel 5.1 bis 5.4).

Im Kapitel 6 wird die Zirkulation der Bilder im deutschsprachigen Raum im 19. Jahrhundert behandelt. Zunächst wird der Vertrieb der Fotografien durch Georg Leuzinger und durch Albert Frisch beschrieben, ehe abschließend die Nutzung der Aufnahmen im Bereich der Länder- und Völkerkunde dargestellt wird. Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts etablierte sich die Völkerkunde mit den beiden Gebieten Ethnologie und Anthropologie als neue empirische Wissenschaft, die auch Bildquellen, allen voran Fotografien, für ihre Forschungen benutzte. Gleichzeitig waren die Amazonasfotos als Vorlage für Illustrationen in (populär-)wissenschaftlichen Publikationen benutzt worden.

# 3 Rahmenbedingungen

## 3.1 Die Erschließung des Amazonasstromgebietes in den 1860er Jahren

### Die nationale Erschließung der nördlichen Provinz des brasilianischen Kaiserreiches

Erst Mitte des 19. Jahrhunderts begann die politische Integration und wirtschaftliche Entwicklung im Amazonasgebiet. In den Aufbaujahren des seit 1822 unabhängigen Kaiserreiches Brasilien war die Einflussosphäre der Zentralregierung in der Hauptstadt Rio de Janeiro auf die der Metropole benachbarten und gut erreichbaren Küstenprovinzen beschränkt.<sup>103</sup> In den dünn besiedelten Randprovinzen im Süden und Norden des Landes kam es insbesondere im Zusammenhang mit der Machtübergabe von Kaiser Dom Pedro I. an seinen noch minderjährigen Sohn Dom Pedro II. mehrfach zu politischen Unruhen.<sup>104</sup>

Mit seinen riesigen Urwaldgebieten versprach das Amazonasgebiet eine lukrative Agrarnutzung. Und durch das enorme Flusssystem mit dem Amazonas und seinen Nebenflüssen schien gleichzeitig eine ideale „natürliche“ Verkehrsinfrastruktur vorhanden zu sein. Eine der Hauptschwierigkeiten war allerdings das Fehlen konkreter Informationen zu Land und Leuten im Amazonasbecken. Bis etwa zur Mitte des 19. Jahrhunderts lagen keine empirischen Messdaten zur Größe dieses Landesteils vor. Auch der Grenzverlauf war weitgehend unbekannt. Ebenso unbekannt waren die Länge und Verläufe von Flüssen, abgesehen vom Hauptstrom und den Mündungsgebieten der großen Zuströme. Die Anzahl der im Amazonasgebiet lebenden Menschen war im gesamten 19. Jahrhundert gleichfalls völlig unbekannt. Auch über Bodenschätze, Flora und Fauna gab es bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts nur vereinzelte Hinweise, die von den wenigen Forschungsreisenden, Missionaren, Militär- und Regierungsangestellten stammten.

Ab der Mitte des Jahrhunderts intensivierten sich die politischen und ökonomischen Bemühungen um eine Erschließung der Region. Am 5. September 1850 wurde der seit der Unabhängigkeit Brasiliens zur Provinz Pará gehörende Regierungsbezirk *Amazonas* beziehungsweise *Alto Amazonas* zur eigenständigen Provinz mit der Hauptstadt Manaus

---

<sup>103</sup> Das Staatsgebilde erwies sich in diesen Jahren als äußerst fragil, die politischen und militärischen Aktivitäten beschränkten sich auf die Aufrechterhaltung der staatlichen Ordnung in den Kerngebieten. Weiterführende Informationen zur Entwicklung Brasiliens im 19. Jahrhundert bei Boris Fausto: *História do Brasil*. Sao Paulo 1994; Leslie Bethell (Hrsg.): *The Cambridge History of Latin America*. Band 4 und 5; einen kurzen Überblick liefert zudem Walther L. Bernecker: *II. Kolonie – Monarchie – Republik: Das 19. Jahrhundert*. In: derselbe u.a.: *Eine kleine Geschichte Brasiliens*. Frankfurt am Main 2000, S. 127-212.

<sup>104</sup> Zur instabilen politischen Situation des Amazonasgebietes im ausgehenden 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts siehe: John Hemming: *Tree of rivers. The story of the Amazon*. London 2008, S. 97-128.

erklärt.<sup>105</sup> Und parallel dazu begann die Erschließung des Amazonasbeckens mit der Erfassung von Daten zur Bevölkerung, der Durchführung von geografischen und hydrografischen Vermessungsexpeditionen und dem Aufbau eines Verkehrs- und Transportsystems auf dem Hauptstrom und den großen Flüssen.<sup>106</sup>

Zwischen 1862 und 1865 wurden in den Distrikten der Amazonas-Provinz auf Initiative des Polizeichefs regelmäßig Volkszählungen durchgeführt. Der brasilianische Jurist und Deputierte Aureliano Cândido Tavares Bastos, der sich in den 1860er Jahren intensiv mit der Situation des Amazonasbeckens beschäftigt hatte, schrieb hierzu: „Die Provinz Alto-Amazonas ist die am wenigsten bevölkerte des gesamten Kaiserreichs. Jeder weiß das. Aber es ist vielleicht die einzige Provinz, aus der wir vertrauenswürdige Bevölkerungsangaben besitzen.“<sup>107</sup> Einschränkend muss ergänzt werden, dass dabei lediglich die in festen Wohnsitzen in den Städten, Siedlungen und auf Einzelgehöften lebenden Bewohner der Provinz erfasst wurden. In diese Statistiken waren sogenannte wilde oder unchristliche Indianer („indios não cathequisados“) nicht mit einbezogen. Allerdings war die Amazonasprovinz damit vorbildhaft für das gesamte Kaiserreich. In den übrigen Provinzen und selbst in der Hauptstadt Rio de Janeiro fanden zu diesem Zeitpunkt noch keine Volkszählungen statt. In der 1865 durchgeführten Erhebung waren 40.443 Provinzbewohner gezählt worden, von denen nur wenige in Siedlungen und Städten wohnten.<sup>108</sup> Die große Mehrheit lebte weit verstreut in einzelnen Hütten an den Ufern des Hauptstroms und an seinen Nebenflüssen. Den 1.946 „freien Stadtbewohnern“ standen 37.615 Landbewohner gegenüber. Die Provinzhauptstadt Manaus wird als Ansammlung unansehnlicher Gebäude beschrieben, deren 3.000-4.000 Bewohner zum größten Teil aus „armen und sehr indolenten Indianern und Mischlingen“ bestanden. Mit nur 5.609 Bewohnern war der 1.600 Kilometer lange Flussabschnitt des Oberen Amazonas im Westen des Kaiserreiches zwischen Manaus und der Grenze zu Peru fast menschenleer.

In den 1860er Jahren wurde eine neue Karte des Hauptstromes angefertigt.<sup>109</sup> Und auch verschiedene Nebenflüsse des Rio Amazonas, wie der Rio Madeira und der Rio Purús, wurden

---

<sup>105</sup> Zur politischen Neu- und Umorganisation der Region und der Provinzen siehe J. E. Wappäus: Handbuch der Geographie und Statistik. Brasilien, Band 1, 4. Abteilung, Leipzig 1871, S. 1622-1632.

<sup>106</sup> Ein wichtiges Organ bei der Planung von Expeditionen und der Umsetzung von Bauvorhaben war das 1861 neu geschaffene Ministerium für Landwirtschaft, Handel und öffentliche Bauten (Ministerio dos Negocios d'Agricultura, Commercio e Obras Publicas). Über die konkreten Arbeiten der Behörde geben die jährlich erschienenen Rechenschaftsberichte Auskunft, die in digitaler Form vorliegen, url: <http://www.crl.edu/brazil/ministerial/agricultura>.

<sup>107</sup> Tavares Bastos: O Valle do Amazonas. Rio de Janeiro 1866, S. 162.

<sup>108</sup> Tavares Bastos: O Valle do Amazonas, S. 162-171.

<sup>109</sup> Die vom Fregatten-Kapitän José da Costa Azevedo aufgenommene Karte war in Rio de Janeiro lithografiert und im Rahmen der Weltausstellung 1867 in Paris präsentiert worden. Vgl.: Das Kaiserreich Brasilien bei der Pariser Universal Ausstellung von 1867. Rio de Janeiro 1867, darin enthalten: Katalog der Gegenstände, welche nach der Pariser Universal-Ausstellung 1867 gesandt wurden, S. 13.

mehrfach von professionellen Ingenieuren vermessen und auf ihre Eignung zur Nutzung als Transportwege geprüft.<sup>110</sup>

1852 wurde die staatlich subventionierte *Companhia de Navegação e Commercio do Amazonas* gegründet.<sup>111</sup> Und im Januar 1853 fand die Jungfernfahrt des ersten Dampfbootes *Marajó* auf der Route zwischen den beiden Provinzhauptstädten Belém und Manus statt. Die Gesellschaft verfügte zunächst lediglich über ein Dampfboot, von einem regelmäßigen Linienverkehr kann in der Anfangsphase daher keine Rede sein. Aber schon 1858 operierten sieben Dampfboote auf dem Hauptstrom.<sup>112</sup> In den folgenden Jahren wurde die Flotte schrittweise vergrößert und modernisiert. 1864 verfügte die Amazonas-Dampfschiffahrtsgesellschaft über acht aus Stahl gefertigte Dampfer.<sup>113</sup> Mit ihren starken 200-PS-Motoren konnten die drei Flaggschiffe *Manáos*, *Belém* und *Tapajos* eine Maximalgeschwindigkeit von 16 Meilen pro Stunde erreichen. Mit 100 PS starken Motoren erreichten der *Inca*, der *Ycamiaba* und der gerade neu angeschaffte *Soure* eine Geschwindigkeit von 12 bis 15 Meilen pro Stunde. Das ältere Dampfboot *Tabatinga*, das mit seiner 60-PS-Maschine immerhin noch 10 Meilen pro Stunde erreichte, und der kleine Expeditionsdampfer *Explorador* mit einem 16-PS-Motor vervollständigten die Flotte. 1867, vierzehn Jahre nach ihrer Gründung, besaß die „blühende Kompanie“ sechs moderne Dampfboote, von denen fünf im regelmäßigen Linienverkehr eingesetzt waren und die „alle sehr gut konstruiert und mit ausgezeichneten Passagierkabinen und Laderäumen“ ausgestattet waren.<sup>114</sup> Ein weiteres Dampfboot stand als Ersatz bei Ausfällen bereit, der Bau weiterer Dampfer und eines kleinen Schleppers war bereits in Auftrag gegeben. Mit den Dampfbooten hatte sich die Fahrzeit auf dem Amazonas wesentlich verkürzt. Die traditionell auf dem Fluss verkehrenden Segel- und Ruderboote benötigten für die Fahrt auf dem unteren Amazonas von Belém in das etwa 1.700 Kilometer entfernte Manaus bis zu fünf Monate, abhängig von der Strömung und den herrschenden Winden. Die Rückreise flussabwärts dauerte lediglich ein bis zwei Monate, so dass eine Gesamtfahrzeit von sechs bis sieben Monaten für die Hin- und

---

<sup>110</sup> 1871 nennt der Geograf Wappäus in seiner enzyklopädischen Beschreibung Brasiliens die kürzlich erforschten Flüsse, welche durch „wohlausgerüstete Untersuchungs-Expeditionen hydrographisch aufgenommen und nivelliert“ wurden und zu denen auch die für eine Nutzung notwendigen „Correctionen, Wasserbauten und sonstige Arbeiten bezeichnet und veranschlagt“ worden sind. Die Aufzählung umfasst sechs Flüsse und deren Zuflüsse. Die ersten vier genannten befinden sich im Amazonasbecken: „1) Der R. Japurá (Hyapura), 2) der R. Purús mit seinem Zuflusse, dem R. Itury, 3) der R. Madeira, 4) der R. Uruguay und R. Tocantins, 5) der R. Parahyba nebst seinen Zuflüssen, dem R. Pomba und R. Muriahé, und 6) der R. Iguassu (Iguaçu)“. Zitiert nach: Wappäus: Handbuch der Geographie und Statistik. Brasilien, S. 1455.

<sup>111</sup> In den 1860er Jahren war die Amazonasdampfschiffahrtsgesellschaft die mit großem Abstand am intensivsten geförderte Gesellschaft. Vgl. Wappäus: Handbuch der Geographie und Statistik. Brasilien, S. 1453ff.

<sup>112</sup> Bericht des Vize-Provinzpräsidenten von Pará, Leitao da Cunha, vom 15. August 1858, S. 36f.

<sup>113</sup> Tavares Bastos: O Valle do Amazonas, S. 125.

<sup>114</sup> Bericht des Provinzpräsidenten von Pará, Joaquim Raymundo de Lamare, vom 15. August 1867. Pará 1867, S. 6-10, Zitate S. 9.



Rückfahrt zwischen den beiden Provinzhauptstädten zu veranschlagen war.<sup>115</sup> Der Dampfer *Marajó* benötigte auf seiner Jungfernfahrt für die Hin- und Rückreise auf dem unteren Amazonas inklusive der Zwischenstopps und Liegezeiten lediglich 22 Tage.<sup>116</sup>

Einen Einblick in den Ablauf des Dampfschiffverkehrs bietet der Reisebericht des Lübecker Arztes Robert Avé-Lallemant, der 1859 den Amazonas auf brasilianischem Territorium in seiner ganzen Länge befahren hatte.<sup>117</sup> Die Fahrtzeit auf dem ersten, 1.700 Kilometer langen Teilstück von Belém nach Manaus gegen die Strömung dauerte zehn Tage. Und nach einer Wartezeit von fast zwei Wochen benötigte er für das fast ebenso lange Teilstück von Manaus bis nach Tabatinga an der brasilianisch-peruanischen Grenze weitere zwölf Tage. Nach dreitägigem Aufenthalt in der Grenzsiedlung kehrte er in fünf Tagen nach Manaus zurück, wo er eine Woche auf den Anschlussdampfer warten musste, der ihn in vier Tagen zurück nach Pará brachte.

Bis zur Mitte der 1860er Jahre verkürzte sich die Reisezeit durch den Einsatz leistungstärkerer und schnellerer Dampfer und durch besser abgestimmte Fahrpläne auf den beiden Hauptlinien, mit denen die Umsteige- und Wartezeiten erheblich verkürzt worden waren. In den 1860er Jahren verkehrten zwei Mal monatlich Liniendampfer auf dem Streckenabschnitt zwischen den beiden Provinzmetropolen Belém und Manaus. Der Abschnitt des Amazonas zwischen Manaus und Tabatinga an der Grenze zu Peru wurde einmal im Monat befahren.<sup>118</sup> 1866 wurde durch eine zweite Gesellschaft, die *Companhia Fluvial do Alto Amazonas*, auch auf dem Rio Negro und den gerade erforschten Flüssen Rio Madeira und Purus die Liniendampfschiffahrt eingerichtet. Und im Dezember des gleichen Jahres beschloss die brasilianische Regierung die Öffnung des Amazonas für die internationale Schifffahrt. Als Datum für die offizielle und feierliche Freigabe war der 7. September 1867, der nationale Unabhängigkeitstag, gewählt worden. Per Dekret war der „Amazonas innerhalb der brasilianischen Grenzen, auf dem Rio Tocantins bis zum Ort Cametá, auf dem Tapajoz bis Santarém, auf dem Rio Madeira bis Borba und auf dem Rio Negro bis Manáos“ für Schiffe aller Nationen befahrbar.<sup>119</sup>

---

<sup>115</sup> Robert Avé-Lallemant: Reise durch Nord-Brasilien im Jahre 1859. Teil 2, Leipzig 1860, S. 68.

<sup>116</sup> Schon auf den folgenden Fahrten verkürzte sich die Reisezeit auf 18 Tage; vgl den Bericht des Provinzpräsidenten von Pará, José Joaquim da Cunha, vom 15. August 1853. Pará 1853, S. 19.

<sup>117</sup> Avé-Lallemant: Reise durch Nord-Brasilien. Leipzig 1860.

<sup>118</sup> Im jährlich erscheinenden Almanak Laemmert aus Rio de Janeiro waren seit 1863 die offiziellen Fahrpläne mit festgelegten Abfahrts- und Ankunftszeiten abgedruckt, die bis 1868 unverändert blieben. Die offizielle Bezeichnung des Almanak Laemmert lautet: Almanak administrativo, mercantil e industrial da Corte e provincia do Rio de Janeiro. Gegründet worden war das Jahrbuch 1844 von Eduard (Eduardo) Laemmert, der es mit seinem Bruder Heinrich (Henrique) herausgab. Umgangssprachlich hatte sich für das zentrale Anzeigen- und Informationsbuch die Bezeichnung Almanak Laemmert etabliert. Ich gebe aus Gründen der besseren Lesbarkeit immer die von mir vorgenommenen deutschen Übersetzungen für die portugiesischen Originalbezeichnungen an.

<sup>119</sup> Mit den Ortsnamen waren jeweils die Siedlungen benannt, welche die Einmündung der genannten Flüsse in den Hauptstrom Amazonas markieren. Somit waren nicht nur der Hauptstrom des Amazonas, sondern auch die wichtigsten Warenumschnlagplätze an den Zuflüssen für die internationale Schifffahrt freigegeben worden. Zusätzlich wurde die Schifffahrt auf dem Rio S. Francisco bis zur Stadt Penedo freigegeben.

Im Bericht des zuständigen Ministeriums für Landwirtschaft, Handel und öffentliche Bauten für das Jahr 1867 heißt es dazu:

„Neue Horizonte sind damit für die Aktivitäten der Menschheit eröffnet. Weite Gebiete und verschiedenste Produkte, bislang ungenutzt oder bis auf den heutigen Tag noch unbekannt, können in naher Zukunft dem Handel und der Industrie übergeben werden.“<sup>120</sup>

Die persönliche Anwesenheit des brasilianischen Kaisers bei dem offiziellen Festakt macht den hohen Stellenwert der Freigabe des Amazonas deutlich.

Robert Avé-Lallemant, der insgesamt zwei Jahrzehnte in Brasilien gelebt hatte, prognostizierte eine glänzende wirtschaftliche Entwicklung. Durch die Öffnung für die internationale Schifffahrt sei „dem Handelsverkehr urplötzlich ein Raum erschlossen, wie er nur bei der Entdeckung einzelner Welttheile sich aufthat“. <sup>121</sup>

Brasilien nutzte auch die 1867 in Paris stattfindende Universalausstellung als Bühne zur Bekanntmachung des Amazonasgebietes und seines wirtschaftlichen Potenzials. In einer anlässlich der Universalausstellung verfassten Selbstdarstellungspublikation wurden der Rohstoffreichtum, die Verbesserungen der Verkehrsinfrastruktur und der erleichterte internationale Zugang ausführlich erwähnt.<sup>122</sup> Auf dem Hauptstrom, auf den Nebenflüssen „ersten Ranges, von denen einige einen Lauf von über 500 Meilen haben“<sup>123</sup>, und auf weiteren Zuflüssen, Landseen und Kanälen war ein 7.351 Meilen umfassendes Wassernetz erschlossen und der Dampfschifffahrt zugänglich gemacht worden.<sup>124</sup> Mit der Dampfkraft, so lautete die Botschaft, hatte die technische Moderne in den Tropen Einzug gehalten. Der Mensch hatte den nur wenige Jahre zuvor noch undurchdringlichen tropischen Regenwald bezwungen und sich zum Herrscher der Natur aufgeschwungen.

Die Artenvielfalt der brasilianischen Pflanzenwelt, so heißt es an anderer Stelle in der Publikation, ist „die reichste der Welt an Menge und Verschiedenheit“.<sup>125</sup> Und bei der Präsentation der Pflanzen, Bäume, Palmen und Sträucher wurden die zahlreichen Anwendungs- und Nutzungsmöglichkeiten in den Vordergrund gerückt. Verschiedene Baumarten wurden als Holzlieferanten für den Schiff- und Landbau sowie für Tischlerarbeiten

---

<sup>120</sup> Bericht des Ministeriums für Landwirtschaft, Handel und Öffentliche Bauten über das Jahr 1867. Rio de Janeiro 1868, S. 154. Der Erlass über die „Apertura dos Rios Amazonas, Tocantins e Rio S. Francisco“ ist abgedruckt in: *Almanak Laemmert* 1867. Supplement, S. 25.

<sup>121</sup> Robert Avé-Lallemant: Die Beschiffung des Amazonenstroms, des Tocantins und des S. Francisco durch die Flaggen aller Nationen. Von Dr. Robert Avé-Lallemant. In: Das Ausland. Übersicht der neuesten Forschungen auf dem Gebiete der Natur, Erd und Völkerkunde. 40. Jg., 1867, S. 617-620 und S. 635-638, hier S. 618.

<sup>122</sup> Die Selbstdarstellung erschien in vier Sprachen (Portugiesisch, Französisch, Englisch und Deutsch). Ich zitiere aus der 145-seitigen deutschen Version: Das Kaiserreich Brasilien bei der Pariser Universal Ausstellung von 1867. Rio de Janeiro 1867.

<sup>123</sup> Ebenda, S. 9.

<sup>124</sup> Ebenda.

<sup>125</sup> Ebenda, S. 27.

vorgestellt. Die Nutzung von Harzen, Früchten, Fasern, Blättern, Schalen oder Samen unzähliger Palmen- und Buscharten in den Bereichen Medizin, Kleidungsherstellung, Nahrungsmittelzubereitung wurde ausführlich thematisiert.<sup>126</sup>

Brasilien hatte 1867 mit der symbolträchtigen Freigabe des Amazonas für die internationale Schifffahrt und der werbewirksamen Präsentation der Region und seiner Naturreichtümer auf der Universalausstellung in Paris das Amazonasgebiet ins Bewusstsein der Weltöffentlichkeit gebracht.

### Informationen vom Amazonas

Die portugiesische Kolonialregierung hatte mit ihrer konsequenten, Abschottungspolitik Brasiliens bis ins 19. Jahrhundert fast alle Reisen von Ausländern ins Amazonasgebiet unterbunden und damit auch die Verbreitung von Informationen über den nördlichen Teil ihrer Überseekolonie verhindert. Selten ließ sie Expeditionen zu, wie die des Franzosen Charles Marie de la Condamine oder des Portugiesen Alexandre Rodrigues, der zwischen 1781 und 1790 eine „philosophische Reise“ auf dem Fluss durchführte. Dem preußischen Reisenden Alexander von Humboldt und seinem Mitreisenden Aimé Bonpland war Ende des 18. Jahrhunderts die Einreise nach Brasilien verwehrt worden.

Fast 20 Jahre später erst gelang es dem Botaniker Carl Friedrich Philipp Martius gemeinsam mit dem Zoologen Johann Baptist Spix, eine Genehmigung für eine Amazonasexpedition zu erhalten.<sup>127</sup> Die fast achtmonatige Expeditionsfahrt auf dem Amazonas bildete den Abschluss ihres insgesamt dreijährigen Forschungsaufenthaltes in Brasilien.<sup>128</sup> Am 21. August 1819 starteten Martius und Spix in Belém ihre strapaziöse Reise.<sup>129</sup> Gemeinsam fuhren sie im Ruderboot in das 1.700 Kilometer flussaufwärts gelegene Manaus und von dort weiter auf dem Oberen Amazonas bis zur Ortschaft Ega. Hier trennten sich die beiden Wissenschaftler, Spix fuhr auf dem Oberen Amazonas bis zur Siedlung Tabatinga an der brasilianisch-peruanischen

---

<sup>126</sup> Ebenda, S. 27-28; in einer zweisprachigen (Portugiesisch und Französisch) Zusatzpublikation waren 380 Pflanzenarten, von „Abiu-rana“ bis hin zu „Xurú“, mit Kurzkommentaren aufgelistet, die in beeindruckender Weise das Ressourcenpotenzial des Amazonasgebietes ausbreiteten. Vgl.: Breve Notícia sobre a collecção das madeiras do Brasil, apresentada na Exposição Internacional de 1867 pelos srs. F. Freira Allemão, Custodio Alves Serrão, Ladislau Netto e J. de Saldanha da Gama. Rio de Janeiro, Typographia Nacional 1867.

<sup>127</sup> Einführend zu Martius und zur Reise nach Brasilien vgl. Jörg Helbig (Hrsg.): *Brasilianische Reise 1817-1820. Carl Friedrich Philipp von Martius zum 200. Geburtstag*. München 1994; Bernd Schmelz: *Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868) – „Vater der brasilianischen Völkerkunde“*. Eine biographische Einführung. Hamburg 2000 (=Working Paper Nr. 2 des Museum für Völkerkunde Hamburg).

<sup>128</sup> Vgl. Ludwig Tiefenbacher: *Die bayerische Brasilienexpedition von J.B. Spix und C.F. Ph. Martius 1817-1820*. In: Helbig (Hrsg.): *Brasilianische Reise*, S. 28-52.

<sup>129</sup> Ihre Reise ist im dreibändigen Reisebericht und dem Atlas dokumentiert: Spix, Johann Baptist von, und Martius, Carl Friedrich Philipp von: *Reise in Brasilien, auf Befehl Sr. Majestät Maximilian Joseph I. König von Baiern in den Jahren 1817 bis 1820*. München 1823-1831; ergänzend zu dem schriftlichen Reisebericht brachte Martius auf der Grundlage der Reiseskizzen einen *Atlas zur Reise in Brasilien* heraus, der dem Publikum einen visuellen Eindruck der fremden Welt vermitteln sollte. „Atlas zur Reise in Brasilien von Dr. von Spix und Dr. von Martius“ mit Lithographien auf 40 Tafeln und 11 Landkarten. München 1832; die Expedition auf dem Amazonas mitsamt den zurückgelegten Etappen, den Beobachtungen und Erlebnissen wird im Band 3 beschrieben.

Grenze und Martius setzte seine Reise auf dem nach Norden abzweigenden Zufluss Rio Yupura fort, den er bis zu den Stromschnellen von Arara-Coara befuhr, wo ihn die natürlichen Hindernisse und sein angeschlagener Gesundheitszustand zur Umkehr zwangen. In Manaus trafen Spix und Martius wieder zusammen und kehrten mit einem Abstecher zum Rio Madeira nach Belém zurück, wo sie am 16. April 1820 ihre Amazonasexpedition beendeten und nach wenigen Erholungswochen nach Europa zurückkehrten.

Während ihrer Reise absolvierten sie ein von der bayerischen Akademie ausgearbeitetes Forschungsprogramm, welches neben ihren Spezialgebieten, der Botanik und der Zoologie, auch andere Disziplinen wie Ethnologie und Anthropologie, Geologie, Klimaforschungen, Soziologie, Geschichte, Sprachwissenschaften und sogar Physik und Archäologie umfasste.<sup>130</sup> Die Tätigkeiten von Spix und Martius umfassten das Beobachten, Sammeln und Beschreiben aller sichtbaren Phänomene.<sup>131</sup> In Tagebüchern notierten sie alle ihnen wichtig erscheinenden Beobachtungen, auf Skizzenblöcken hielten sie besondere Szenen, Pflanzen, Menschen und Objekte fest. Gleichzeitig trugen sie eine Vielzahl von Objekten, Tieren und Pflanzen zusammen, die sie nach München schickten. Außerdem hatten sie vier Indianer aus den Tropen nach Europa mitgenommen, die allerdings während der Überfahrt oder kurz nach ihrer Ankunft in München verstarben.<sup>132</sup>

Nach Bayern zurückgekehrt begannen Spix und Martius mit der Publikation eines dreibändigen Reiseberichtes. Spix starb allerdings nach der Publikation des ersten Bandes im Jahre 1826, und so führte Marius die Publikation unter Einbeziehung der Notizen seines Reisegefährten schließlich alleine zu Ende. Das Werk erntete vielfaches Lob und, so ließ sich in Meyers Konversationslexikon aus dem Jahre 1865 nachlesen, „darf bei der Reichhaltigkeit und Tiefe der Forschungen, sowie der Lebendigkeit und Frische der Darstellung den Werken Alexander von Humboldts an die Seite gestellt werden“.<sup>133</sup>

Neben dem Reisebericht veröffentlichte Martius verschiedene botanische Fachpublikationen und mehrere Abhandlungen zur Ethnografie und Anthropologie Brasiliens. 1832 brachte er eine

---

<sup>130</sup> Auf mehreren Seiten ist das umfangreiche Forschungsprogramm abgedruckt in: Spix/Martius: Reise in Brasilien. Band 1, S. 5-7.

<sup>131</sup> Zur praktischen Durchführung ihres Forschungsprogrammes in Brasilien gab Martius nach seiner Rückkehr folgende Auskunft: „Es schien am zweckmäßigsten, während der Reise, sowie die verschiedenen Gebirgsformationen und ethnographischen Merkwürdigkeiten, insbesondere Thiere und Pflanzen zu sammeln, Beschreibungen und möglichst genaue Notizen über sie in unsere Tagebücher niederzulegen, und dadurch eine im Vaterlande auszuführende wissenschaftliche Darstellung von derselben vorzubereiten.“ Spix/Martius: Reise in Brasilien. Band 3, S. 1387.

<sup>132</sup> Aus dem Reisewerk und dem Bildatlas geht hervor, dass sich vor allem Martius in der Skizzierung beziehungsweise Zeichnung bestimmter Objekte, Landschaften, Personen und Szenen betätigte. Der Nachlass von Spix und Martius befindet sich im Völkerkundemuseum und im bayerischen Staatsarchiv in München. Eine Darstellung des Materials erfolgte anlässlich des 200-jährigen Geburtstags von Martius im Jahre 1994. Siehe den Begleitband zur gleichnamigen Ausstellung: Jörg Helbig (Hrsg.): Brasilianische Reise 1817-1820. München 1994.

<sup>133</sup> Meyers neues Konversationslexikon. 1865, Band 11, S. 249.

Monografie über den *Rechtszustand[e] unter den Ureinwohnern Brasiliens*<sup>134</sup> heraus. Zwölf Jahre später publizierte er seine Forschungsergebnisse zu den Krankheiten und den Heilmitteln der brasilianischen Indianer.<sup>135</sup> 1867, ein Jahr vor seinem Tod, erschienen die *Beiträge zur Ethnographie und Sprachenkunde Amerikas, zumal Brasiliens*.<sup>136</sup> Darin hatte er die verschiedenen Stämme, Horden und Nationen vorgestellt, ein umfangreiches Wörterverzeichnis publiziert und seine Thesen zur Herkunft und Zukunft der brasilianischen Ureinwohner vorgelegt. Das zweibändige Werk gilt als die Grundlage der Ethnografie Brasiliens im 19. Jahrhundert. Für die sich zur gleichen Zeit etablierende Völkerkunde in Deutschland stellte gerade diese Publikation eine anerkannte Forschungsarbeit dar und Martius' Thesen hatten bis in die 1890er Jahre Bestand.<sup>137</sup>

Die Reise von Spix und Martius noch vor der Unabhängigkeit Brasiliens von der portugiesischen Mutterkolonie stand am Anfang einer europäischen Wiederentdeckung des Amazonas im 19. Jahrhundert, die sich in der steigenden Zahl an Reisenden und der von ihnen verfassten Berichte widerspiegelt. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts überwogen reisende Wissenschaftler, die den Hauptstrom befuhren und, ähnlich wie Spix und Martius, kürzere Exkursionen in den Mündungsgebieten der Zuflüsse unternahmen. Am Hauptstrom fanden die Reisenden die notwendige logistische Unterstützung und konnten sich in den Indianerdörfern und Siedlungen mit Hilfspersonal und Lebensmitteln eindecken. Unter diesen im Amazonasgebiet reisenden Naturwissenschaftlern fanden sich eine Vielzahl an Botanikern und Zoologen wie etwa der französische Paläontologe M. Alcide d'Orbigny, der sächsische Botaniker Eduard Friedrich Poeppig, der nordamerikanische Entomologe William H. Edwards und andere, welche umfangreiche Sammlungen der wenig bekannten Flora und Fauna erstellten. 1848 reisten die beiden englischen Naturforscher Henry Walter Bates und Alfred Russel Wallace gemeinsam ins Amazonasgebiet. Im Gegensatz zu den anderen Forschern befuhren sie nicht allein den Hauptstrom in wenigen Wochen oder Monaten, sondern hielten sich mehrere Jahre in der Region auf. Wallace hatte sich vier Jahre im Amazonasbecken aufgehalten, ehe er 1852 zurückreiste. Er hatte bei dem Untergang seines Schiffes auf der Rückreise zwar seine Sammlungen und einen Großteil seiner Aufzeichnungen verloren, konnte aber dennoch einen Reisebericht veröffentlichen.<sup>138</sup> Bates blieb sogar elf Jahre im Amazonastiefland, ehe er 1859 die Heimreise antrat. Er publizierte 1863 nach langem Drängen

---

<sup>134</sup> Carl Friedrich Philipp von Martius: Von dem Rechtszustande unter den Ureinwohnern Brasiliens. München 1832.

<sup>135</sup> Derselbe: Das Naturell, die Krankheiten, das Arzthum und die Heilmittel der Urbewohner Brasiliens. Buchners Repertorium für die Pharmazie. 1844, Band 83, S. 289-328; Band 84, S. 1-46, 145-181, 289-356.

<sup>136</sup> Derselbe: Beiträge zur Ethnographie und Sprachenkunde Amerikas, zumal Brasiliens. 2 Bände. Leipzig 1867.

<sup>137</sup> In den 1890er Jahren stellten die Anthropologen und Ethnologen Karl von den Steinen und Paul Ehrenreich nach ihren Forschungsreisen in Brasilien dessen Thesen in Frage.

<sup>138</sup> Alfred Russel Wallace: A narrative of travels on the Amazon and Rio Negro. With an account of the native tribes and observations on the climate, geology, and natural History of the Amazon Valley. London 1853. Eine zweite Auflage erschien 1889 in London, New York und Melbourne.

von Kollegen seinen populären Reisebericht, von dem mehrere Neuauflagen und 1866 sogar eine deutsche Übersetzung herausgekommen war.<sup>139</sup> Seine Publikationen enthielten Kartenmaterial und waren mit zahlreichen Abbildungen, vor allem von Tieren, illustriert, die auf Zeichnungen und Skizzen des Autors sowie den von ihm gesammelten Tieren basierten.

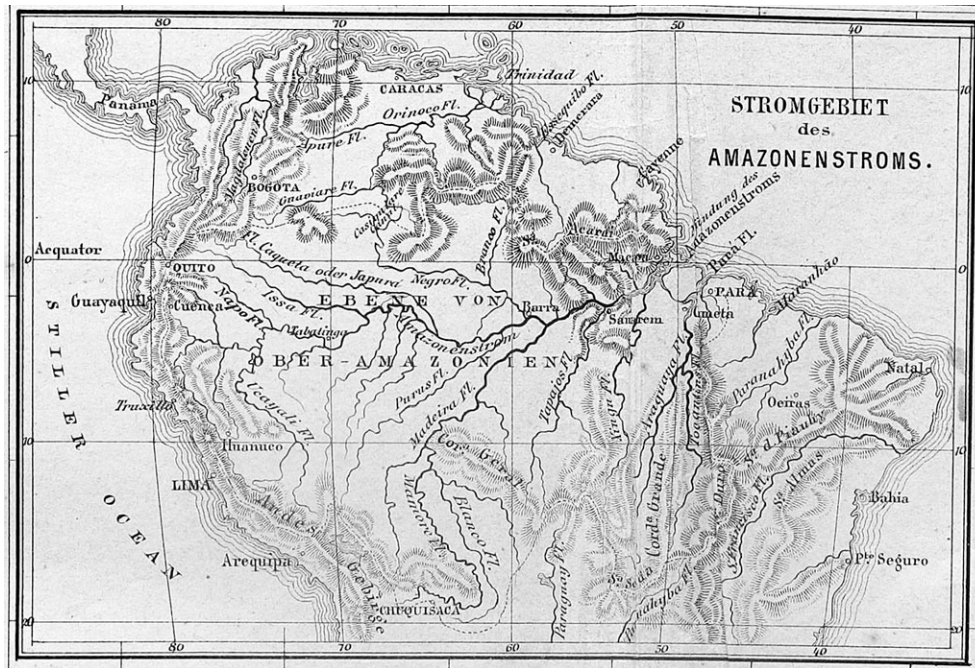


Abb. 3.1.1: Karte des „Stromgebiet des Amazonenstroms“, aus Henry Walter Bates: Der Naturforscher am Amazonasstrom. Leipzig 1866, o.S.

Ein dritter englischer Naturforscher, der Ethnobotaniker Richard Spruce, der kurz nach Bates und Wallace ins Amazonasgebiet gekommen war, erlangte zwar nicht den Bekanntheitsgrad seiner Kollegen, war aber insgesamt 15 Jahre in der Region geblieben. Spruce hatte nicht nur den Hauptstrom und zahlreiche seiner Nebenflüsse innerhalb Brasiliens befahren, sondern war bis in die Andenregion nach Peru und Ekuador vorgedrungen. 1864 kehrte er schwer krank nach England zurück und starb 1883.<sup>140</sup> Ebenfalls noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts fand die Reise des französischen Malers und Forschungsreisenden Paul Marcoy<sup>141</sup> statt. Ende der 1840er Jahre war er, im Ruder- und Segelboot aus Peru kommend, auf dem Amazonas bis zu seiner Mündung in den atlantischen Ozean gefahren. Abgesehen

<sup>139</sup> Henry Walter Bates: The naturalist on the river Amazonas; a record of adventure, habits and animals, sketches of Brazilian and Indian life, and aspects of Nature under the Equator, during eleven years of travel by Henry Walter Bates. 2 Bände, London 1863; derselbe: Der Naturforscher am Amazonasstrom. Leben der Thiere, Sitten und Gebräuche der Bewohner, Schilderung der Natur unter dem Äquator und Abenteuer während eines elfjährigen Aufenthaltes. Leipzig 1866.

<sup>140</sup> Seine Reise blieb bis 1908 weitgehend unbekannt, ehe Wallace auf der Grundlage von Spruces schriftlichen Notizen und Skizzen dessen Forschungsergebnisse zu den narkotischen und medizinischen Pflanzen der Amazonasindianer veröffentlichte. Alfred Russel Wallace (Hrsg): Richard Spruce: Notes of a Botanist on the Amazon & Andes. London 1908.

<sup>141</sup> Es handelt sich um ein Pseudonym von Laurent de Saint-Cricq. Siehe: Numa Broc: Dictionnaire illustré des explorateurs et grands voyageurs français du XIXe siècle. Teil III: Amérique / avec la collab. de Jean-Georges Kirchheimer et Pascal Riviale. Paris 1999, S. 211-213.

von der Angabe der Gesamtdauer der kontinentalen Durchquerung – ein Jahr und 14 Tage – ist das genaue Reisedatum nicht bekannt. Seine mit zahlreichen Abbildungen illustrierten Berichte waren zwischen 1862 und 1867 in mehreren Artikeln in der Zeitschrift *Le Tour du Monde* erschienen.<sup>142</sup> Kommentierte Auszüge der Berichte waren ab 1863 im deutschsprachigen *Globus* erschienen.<sup>143</sup> 1869 erschien der mit 626 Abbildungen illustrierte Sammelband, in dem alle Artikel vereint waren, und von dem ab 1871 in London eine vierbändige englische Übersetzung erschien.<sup>144</sup>

Mit dem Ausbau von modernen Verkehrsmitteln nahm in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Zahl der Reisenden auf dem Amazonas zu. Neben Naturforschern reisten auch immer häufiger Vertreter anderer Interessengruppen wie Künstler, Mediziner, Journalisten, Geschäftsleute oder Politiker ins Amazonasgebiet. Die Mehrzahl besuchte die beiden Provinzhauptstädte Belém und Manaus und bewegte sich entlang des Hauptstromes mit kleineren Ausflügen auf den größeren Nebenflüssen. Ihr Anliegen bestand weniger in der Erforschung von Flora und Fauna oder der Entdeckung neuer Tier- und Pflanzenarten. Vielmehr gehörten bei ihnen das allgemeine Kennenlernen von Land und Leuten sowie die Beurteilung des wirtschaftlichen Potenzials zu den zentralen Reisemotiven.

Der 1859 im Amazonasgebiet reisende Lübecker Arzt Robert Avé-Lallemant hielt sich dort etwa zehn Wochen auf. Während dieser Zeit bereiste er mit verschiedenen Liniendampfböten den Hauptstrom von der Mündung bis hin zur brasilianisch-peruanischen Grenze und wieder zurück.<sup>145</sup> Avé-Lallemant war schon 1838 nach Brasilien gekommen und hatte 17 Jahre als praktischer Arzt in Rio de Janeiro gearbeitet.<sup>146</sup> Nach einem zweijährigen Aufenthalt in seiner

---

<sup>142</sup> Paul Marcoy: Voyage de l’océan pacifique a l’océan atlantique, a travers l’amerique du sud, abgedruckt in verschiedenen Ausgaben der Zeitschrift: *Le Tour du Monde* ab 6/1862. Die Befahrung des Amazonas, angefangen von dessen Zuströmen auf peruanischem Territorium bis zur Mündung in den atlantischen Ozean, findet sich in den Etappenberichten 9 bis 12, in: *Le Tour du Monde* 11/1865, S. 161-233; 12/1865, S. 161-221; 14/1866, S.81-152; 15/1867, S. 97-161.

<sup>143</sup> Ethnographische Schilderungen aus dem Gebiete des Amazonenstromes, in: *Globus* 8/1865, S. 8-15, 37-43 und 9/1866, S. 97-107, 129-135; Vier Monate zu Sarayacu am Ucayali, in: *Globus* 10/1866, S.353-363; Am obern Amazonas, in: *Globus* 11/1867, S. 170-173, 201-205, 289-298 und 12/1867, S. 33-43, 65-73; Fahrten auf dem Amazonenstrom, in: *Globus* 13/1868, S. 193-201, 225-236.

<sup>144</sup> Paul Marcoy: Voyage a travers l’Amerique du Sud de l’Ocean pacifique a l’Ocean atlantique. 1848-1860. Paris 1869; derselbe: A Journey across South America from the Pacific Ocean to the Atlantic Ocean. 4 Bände. London 1871-1873.

<sup>145</sup> Avé-Lallemant war insgesamt mit drei verschiedenen Dampfböten gefahren. Die Fahrt flussaufwärts von Pará nach Manáos unternahm er mit dem Flussschiff *Marajó*, die Rückfahrt an Bord des Raddampfers *Solimões*. Auf dem oberen Amazonas benutzte er für die Reise von Manáos nach Tabatinga und zurück den Flussschiff *Tabatinga*. Detailliert zur Reise siehe Avé-Lallemant: Reise durch Nord-Brasilien. Leipzig 1860.

<sup>146</sup> Avé-Lallemant war ein anerkannter Spezialist auf dem Gebiet der Gelbfieberbekämpfung. Er war von 1838 bis 1855 in verschiedenen Krankenhäusern in Rio de Janeiro tätig und zeitweise Mitglied des *Obersten Gesundheitsrates für Brasilien zu Rio de Janeiro* gewesen. 1850 war er einer der ersten Mediziner, die vor dem epidemischen Charakter der Gelbfieberinfektion warnten und gezielte Behandlungsprogramme vorschlugen, siehe: Robert Avé-Lallemant: Das gelbe Fieber in Rio de Janeiro im Jahre 1850. Mitgeteilt von Dr. Lallemant, Kais. Hospitalarzt in Rio. In: Wochenschrift für die gesamte Heilkunde 43/44, 1850, S. 673-684, 689-699.

norddeutschen Heimat war er 1857 erneut in das tropische Kaiserreich zurückgekehrt.<sup>147</sup> Er hatte kurzfristig eine Anstellung in seiner alten Position angenommen, ehe er, unterstützt vom brasilianischen Kaiser, eine ausgedehnte Reise durch Brasilien antrat. Dabei sollte Avé-Lallemant die Eignung der unterschiedlichen brasilianischen Provinzen für die Ansiedelung europäischer und vor allem deutscher Kolonisten untersuchen.<sup>148</sup> 1858 fuhr er zunächst in die südliche Provinz Rio Grande do Sul, kehrte von dort nach Rio de Janeiro zurück und reiste nach Abfassen eines ersten Teilberichtes weiter nach Nord-Brasilien. In der Provinz Bahia besuchte er zunächst eine deutsche Kolonie. Die wirtschaftliche und soziale Notlage der dort angetroffenen Siedler bewegte den Arzt zu raschem Handeln und zur Abkehr von seinem ursprünglichen Plan, bis in das Amazonasgebiet weiter vorzudringen. Statt die Reise fortzusetzen, begleitete er die schwer erkrankten deutschen Siedler zurück nach Rio de Janeiro. Erst nach deren medizinischer Versorgung führte Avé-Lallemant 1859 seine Reise ins Amazonasgebiet durch.

Die während seines Aufenthaltes durch genaue Beobachtung und persönliche Gespräche gesammelten Informationen veröffentlichte er bereits 1861, ohne große Änderungen in den Aufzeichnungen vorzunehmen:

„Namentlich sind meine Schilderungen des Amazonenstroms ganz unverändert die, wie ich sie am ‚Strom der tausend Inseln‘ in seiner 500 geographischen Meilen langen Ausdehnung von Pará bis Tabatinga gleich niederschrieb, geblieben. Der nordische Winter, in welchem ich meine Skizzierungen vom mächtigen Flusse wieder durchsah, wollte mich nicht begeistern zu lebhafteren Darstellungen südamerikanischer Tropenbilder unmittelbar am Äquator.“<sup>149</sup>

Er präsentierte eine Vielzahl von Angaben zu Entfernungen, Einwohnerzahlen einzelner Siedlungen und zur Tier- und Pflanzenwelt am Amazonas. Auch die Begegnungen mit den Bewohnern sind sehr nüchtern, dabei detailliert und genau dargestellt. Für die Ansiedlung europäischer Immigranten eignete sich das Amazonasgebiet seiner Auffassung nach nicht. Das tropische, feuchtheiße Klima war nach Auffassung des Arztes im höchsten Maße ungesund und

---

<sup>147</sup> Auf Vermittlung von Alexander von Humboldt war er 1857 als Arzt für eine österreichische Weltumsegelung verpflichtet worden, konnte sich jedoch nicht an die militärischen Umgangsformen gewöhnen und verließ das Schiff in Rio de Janeiro. Vgl. Robert Avé-Lallemant: Reise durch Süd-Brasilien im Jahre 1858. Leipzig 1859, S. 3-9.

<sup>148</sup> Ende der 1850er Jahre war infolge der immer heftiger geführten internationalen Diskussion um die Beendigung der Sklaverei und infolge des realen Mangels an Arbeitskräften die Anwerbung europäischer Immigranten ein bedeutendes Anliegen des Landes. Für die Nutzung der enormen Landflächen und für den geplanten wirtschaftlichen Aufschwung bei gleichzeitiger Modernisierung des jungen Staates wurden qualifizierte Fachkräfte gesucht. Avé-Lallemant, der sich bislang weitgehend positiv zu Brasilien geäußert hatte, war ein geradezu idealer Botschafter, der das Land kannte, mit der Sprache und der Kultur bestens vertraut war und seine Fähigkeiten als genauer Beobachter und Schriftsteller in früher publizierten Artikeln nachgewiesen hatte.

<sup>149</sup> Avé-Lallemant: Reise durch Nord-Brasilien, S. 24.



sogar lebensbedrohlich. „Hier ist eigentlich jeder Fluß, jedes ackerbaufähige Land ungesund und feindlich jeder freien Einwanderung von Europa her.“<sup>150</sup> Und weiter schrieb er:

„Hier kann nur mit der allergrößten Sorgfalt, mit der ängstlichsten Vorsicht irgendein Colonisationsversuch angestellt werden oder muß vielmehr, um offen und wahr mich auszusprechen, mit der allergrößten Sorgfalt, mit der ängstlichsten Vorsicht v e r m i e d e n werden.“<sup>151</sup>

Fast zeitgleich mit dem Lübecker Arzt reiste der französische Maler August François Biard ins Amazonasgebiet. Der bereits 59-jährige Künstler war nach einer gescheiterten Ehe und zunehmender Erfolglosigkeit auf der Suche nach neuen Herausforderungen und Einnahmequellen im April 1858 nach Brasilien gekommen.<sup>152</sup> Im Anschluss an einen mehrmonatigen Aufenthalt in Rio de Janeiro und eine kürzere Exkursion in die Provinz Espírito Santo war er zum Abschluss seines Aufenthaltes in Brasilien auf der Suche nach Motiven für seine Malerei im Juli 1859 ins Amazonasgebiet gereist. Zunächst hielt er sich mehrere Wochen in der Provinzhauptstadt Belém und der näheren Umgebung auf, ehe er mit dem Dampfboot nach Manaus reiste. Bei seinen Ausflügen und Exkursionen in der Umgebung der Provinzhauptstadt fand er zahlreiche Pflanzenmotive für seine künstlerischen Studien. Vor seiner Rückkehr unternahm Biard im Ruderboot eine Exkursion auf dem Rio Madeira, wo er in einigen Siedlungen Indianer porträtieren konnte. Nach vielen Schwierigkeiten und Strapazen gelangte er wieder auf den Hauptstrom und reiste mit dem Dampfboot nach Belém zurück, ehe er nach insgesamt fünfmonatigem Aufenthalt im Amazonasgebiet die Region und das tropische Kaiserreich wieder verließ. 1861 wurden erste Auszüge dieses Reiseberichtes in der Zeitschrift *Le Tour du Monde* abgedruckt.<sup>153</sup> Die vollständige, 680 Seiten umfassende Monografie erschien 1862 und war mit 180 Illustrationen ausgestattet, die nach Biards in Brasilien gemachten Skizzen angefertigt worden waren.<sup>154</sup> Auszüge seiner Reisebeschreibung waren ebenfalls 1862 in deutscher Übersetzung in der illustrierten Zeitschrift *Globus* erschienen.<sup>155</sup> Im Gegensatz zu Avé-Lallemant, der viele konkrete Informationen zu Ortschaften, Flora und Fauna, den Menschen, ihren Sitten und Gewohnheiten gesammelt und hinterlassen hat, ist Biards Bericht von persönlichen Empfindungen und Eindrücken geprägt. Durch den gesamten Reisebericht zieht sich eine Reihe von Beschwerden über die Indianer und seine verschiedenen

---

<sup>150</sup> Ebenda, S. 316.

<sup>151</sup> Ebenda.

<sup>152</sup> Vgl. Ana Lucia Araujo: Encontros difíceis: O artista-herói e os índios corrompidos no relato de viagem Deux Années au Brésil (1862). In: Luso-Brazilian Review 42, 2/ 2004, S. 15-39.

<sup>153</sup> François-Auguste Biard: Voyage au Brésil. In: Le Tour du Monde. 4/1861, S. 1-48 und 353-400.

<sup>154</sup> François-Auguste Biard: Deux années au Brésil. Ouvrage illustr. de 180 vignettes dessinées par E. Riou d'après les croquis de Biard. Paris 1862.

<sup>155</sup> Im Jahr 1862 erschienen drei Auszüge aus dem Buch von Biard: Ein Besuch in Rio de Janeiro. In: Globus. 1862/1, S. 225-233; Im brasilianischen Urwalde. In: ebenda, S. 367-371; Der Maler Biard bei den Puris-Indianern. In: ebenda 1862/2, S. 17-22.

Reisebegleiter und die Gefahren und Unannehmlichkeiten in den Tropen.<sup>156</sup> Biards Bericht gleicht einem Abenteuerbericht, in dem sich der Franzose zum Helden stilisiert, der den zahlreichen Gefahren in den Tropen ins Auge gesehen hat.

Sieben Monate nahm die in den Jahren 1865 und 1866 vom Schweizer Naturforscher Louis Agassiz geleitete Forschungsreise auf dem Amazonas in Anspruch, die nicht nur in Brasilien, sondern auch in den USA und in Europa auf großes Interesse gestoßen war. Die von Agassiz geleitete und nach dem Sponsor benannte *Expedition Thayer* war eine hybride Form zwischen Erholungsreise und wissenschaftlicher Forschungsexpedition, die aus professionellen Forschern und wissenschaftlichen Mitarbeitern, aber auch aus Privatreisenden bestand.<sup>157</sup> Der am 28. Mai 1807 in der Schweiz geborene Jean Louis Rodolphe Agassiz war zu diesem Zeitpunkt ein weltweit bekannter und renommierter Naturforscher. Er war einer der führenden Experten für fossile und lebende Fische und hatte sich durch seine in den 1840er Jahren entwickelte Eiszeittheorie einen Namen gemacht, der weit über die Grenzen des wissenschaftlichen Feldes hinausreichte.<sup>158</sup> Auf dem Höhepunkt seines Ruhmes angelangt, war der populäre Schweizer Wissenschaftler 1848 als Professor für Naturgeschichte und Leiter eines von ihm gegründeten zoologischen Museums an die Harvard University nach Boston in Nordamerika gewechselt. In den 1860er Jahren hatte sich Agassiz außerdem als einer der schärfsten Kritiker der von Charles Darwin postulierten Evolutionstheorie positioniert. Darwin hatte in seinem 1859 publizierten Buch *The Origins of Species* die These eines ständigen Anpassungs- und Selektionsprozesses als Entwicklungsgrundlage allen Lebens postuliert, während Agassiz an der bis dahin geltenden göttlichen Schöpfungstheorie festhielt. Pointiert ausgedrückt waren Darwin und Agassiz die Protagonisten eines erbitterten wissenschaftlichen Diskurses über den Ursprung und die Entwicklung des Lebens, der auch außerhalb des wissenschaftlichen Feldes auf große Resonanz stieß und zu den bestimmenden Diskursen des 19. Jahrhunderts gehörte.<sup>159</sup> Brasilien und insbesondere das Amazonasbecken schienen Agassiz vielversprechende Regionen für seine Fischforschungen. Neben der Aufzeichnung

---

<sup>156</sup> Siehe zur Beschreibung und zur Analyse der Figur Policarpo und zur Funktionsanalyse der kontrastiven Darstellung (Biard als der überlegene und fehlerfreie Europäer und Policarpo als der faule, unehrliche und unzuverlässige Halbindianer) den Aufsatz von Ana Lucia Araujo: *Encontros difíceis*, S. 15-39.

<sup>157</sup> Zum wissenschaftlichen Teil der Reisegruppe gehörten der Leiter Louis Agassiz, der erfahrene Expeditionszeichner James Burkhardt, die Geologen Frederick C. Hartt und Orestes St. John, die Biologen John G. Anthony und Joel A. Allen, der Tierpräparator George Sceva und eine Gruppe von Studenten. Daneben reisten Agassiz' zweite Ehefrau Elizabeth, deren Bruder Thomas G. Cary, Stephen Thayer, der Sohn des Sponsors, und das mit den Agassiz befreundete Ehepaar Cotting mit nach Brasilien. Vgl. Elisabeth Cary Agassiz und Louis Agassiz: *A journey in Brazil*. Boston 1868.

<sup>158</sup> Bei seinem Biograf Holder findet sich eine umfangreiche Literaturliste, die einen Eindruck vom unglaublichen Schaffensdrang des talentierten und ehrgeizigen Naturwissenschaftlers Agassiz vermittelt. Charles Frederick Holder: *Louis Agassiz. His life and work*. New York/London 1893.

<sup>159</sup> Zur öffentlichen Debatte um die Evolutionstheorien von Darwin im 19. Jahrhundert siehe Stephen Jay Gould: *Der falsch vermessene Mensch*. Frankfurt am Main 1988, S. 30-72.

bislang unbekannter Spezies und Arten erhoffte er sich, eindeutige Beweise für seine Schöpfungstheorie und damit gegen Darwins Evolutionstheorie zu finden.<sup>160</sup>

In den ersten drei Monaten hielten sich Agassiz und seine Begleiter in Rio de Janeiro und Umgebung auf. In dieser Zeit war er mit ersten Erkundungen beschäftigt, absolvierte eine Vielzahl von offiziellen Terminen und führte kürzere Exkursionen in der unmittelbaren Umgebung der Hauptstadt und den angrenzenden Provinzen durch, ehe er am 25. Juli 1865 endlich ins Amazonasgebiet reisen konnte.<sup>161</sup> Anfang August trafen Agassiz und seine Mitarbeiter in der Provinzhauptstadt Belém, dem Ausgangspunkt der eigentlichen Expedition, ein. Auch hier verzögerten offizielle Termine und kleinere Exkursionen den Beginn der eigentlichen Forschungsexpedition, die erst am 20. August 1865 begann. Die Thayer-Expedition war keine entbehrungsreiche Exploration in den unbekannten Amazonasdschungel, wie sie Bates und Wallace durchgeführt hatten. Agassiz und seine Mitarbeiter reisten, ähnlich wie Avé-Lallemant, Biard und andere Amazonasbesucher in den 1850er und 1860er Jahren, mit Dampfbooten, umgeben von den Annehmlichkeiten des zivilisierten Lebens.<sup>162</sup> Von der staatlich geförderten Dampfschiffahrtsgesellschaft wurde dem berühmten Wissenschaftler sogar anfangs ein eigenes Boot zur Verfügung gestellt.<sup>163</sup> Damit war Agassiz auf seiner Fahrt nach Manaus unabhängig von Zeitplänen und konnte seine Route und seine Zwischenhalte nach Belieben auswählen. Während das Liniendampfschiff die Strecke flussaufwärts innerhalb von fünf Tagen mit festgelegten Haltepunkten und genau bemessenen Liegezeiten zurücklegte, absolvierte Agassiz die Reise auf dem 1.600 Kilometer langen Abschnitt, unterbrochen von zahlreichen Zwischenstopps und einer ausgedehnten mehrtägigen Exkursion im Ruderboot, in fünfzehn Tagen. Auch für die Rückreise von Manaus nach Belém erhielt er einen eigenen Dampfer. Vom brasilianischen Kaiser war ihm als Ersatz für ein von der Gesellschaft zugesagtes, aber nicht einsatzbereites Dampfboot ein Ersatzboot zugesichert worden.<sup>164</sup> Auf dem oberen Amazonas, zwischen Manaus und Tabatinga an der brasilianisch-peruanischen Grenze, reisten Agassiz und seine Mitarbeiter dann mit dem regulären Liniendampfer. Von den Bequemlichkeiten an Bord des Amazonasdampfers vermittelt die Beschreibung von Agassiz' Frau Elizabeth einen Eindruck:

---

<sup>160</sup> Die Artenvielfalt und deren Verteilung im Amazonasbecken sollten ihm die notwendigen Daten liefern, um gegen den von Darwin behaupteten Selektionsprozess neue Argumente zu bekommen.

<sup>161</sup> Ursprünglich war die Abreise für den Juni geplant, musste aber aufgrund des beginnenden Krieges zwischen Brasilien und Paraguay um etwa einen Monat verschoben werden. Vgl. Agassiz/Agassiz: A journey in Brazil, S. 122.

<sup>162</sup> Zur Erforschung von Zuflüssen des Amazonas trennte sich die Expeditionsgruppe immer wieder in kleinere Forschungsgruppen. Agassiz selbst befuhr lediglich den Hauptstrom und unternahm kürzere Expeditionen und Ausflüge. Die Befahrung und Erforschung der unbekannten Nebenflüsse überließ er seinen Mitarbeitern.

<sup>163</sup> Für den ersten Reiseabschnitt von Belém nach Manáos wurde Agassiz vom Direktor der Amazonas-Dampfschiffahrtsgesellschaft, Senhor Pimento Bueno, für einen Monat exklusiv der Dampfer *Icamiaba* zur Verfügung gestellt. Vgl. Agassiz/Agassiz: A journey in Brazil, S. 145.

<sup>164</sup> Aufgrund des gerade ausgebrochenen Krieges mit Paraguay kam es zu einigen Verzögerungen, doch erhielt Agassiz ein Dampfboot, was die bevorzugte Behandlung umso deutlicher hervortreten lässt. Agassiz/Agassiz: A journey in Brazil, S. 215ff.

„We turn out of our hammocks at dawn, go down stairs to make our toilets, and have a cup of hot coffee below. By this time the decks are generally washed and dried, the hammocks removed, and we can go above again. Between then and the breakfast hour, at half past ten o'clock, I generally study Portuguese, though my lessons are somewhat interrupted by watching the shore and the trees, a constant temptation when we are coasting along near the banks. At half past ten or eleven o'clock, breakfast is served, and after that the glare of the sun becomes trying, and I usually descend to the cabin, where we make up our journals, and write during the middle of the day. At three o'clock I consider that the working hours are over, and then I take a book and sit in my lounging-chair on deck, and watch the scenery, and the birds and the turtles, and the alligators if there are any, and am lazy in a general way. At five o'clock dinner is served (the meals being always on deck), and after that begins the delight of the day. At that hour it grows deliciously cool, the sunsets are always beautiful, and we go to the forward deck and sit there till nine o'clock in the evening. Then comes tea, and then to our hammocks; I sleep in mine profoundly till morning.“<sup>165</sup>

Ähnlich großzügig und entgegenkommend zeigten sich staatliche Stellen und Privatleute bei der Bereitstellung von Unterkünften und Räumlichkeiten. In Pará stellte der Direktor der Dampfschiffahrtsgesellschaft sein Privathaus und Firmengebäude zur Verfügung. In Manaus erhielt Agassiz das ehemalige Schatzamt als Wohn- und Arbeitsgebäude.<sup>166</sup> Elizabeth Agassiz sah sich im später publizierten Reisebericht allerdings genötigt, darauf hinzuweisen, dass eine Reise ins Amazonasgebiet nach wie vor als logistisch problematisch gelten müsse:

„As I do not wish to mislead, and this narrative may perhaps influence some one to make a journey in this region, I should add, that, while the above is strictly true, there are many things essential to the comfort of the traveller not to be had. There is not a decent hotel throughout the whole length of the Amazonas, and any one who thinks of travelling there must provide himself with such letters as will secure accommodation in private houses. So recommended, he may safely depend upon hospitality, or upon such assistance from individuals as will enable him to find a private lodging.“<sup>167</sup>

Die eigentliche Forschungsreise auf dem Amazonas dauerte etwa fünfeinhalb Monate.<sup>168</sup> Am 20. August 1865 startete die Reisegruppe in Pará und erreichte Manaus am 4. September, wo die Reise nach einwöchigem Aufenthalt nach Tabatinga fortgesetzt wurde. Die Fahrt auf dem

---

<sup>165</sup> Ebenda, S. 196f.

<sup>166</sup> Seine Frau beschreibt das Haus als verfallenes, baufälliges und rohes Gebäude, doch scheint es für einen Aufenthalt in Manaus geradezu luxuriös gewesen zu sein. Vgl. ebenda, S. 251f.

<sup>167</sup> Ebenda, S. 286.

<sup>168</sup> Dies ist der Zeitraum von der Abfahrt aus Pará bis zur Rückkehr in die Provinzhauptstadt. Zählt man die abschließenden sechs Erholungswochen hinzu, summiert sich die Zeit des Aufenthaltes im Amazonasgebiet auf etwa sieben Monate.

etwa 1.600 Kilometer langen Flussabschnitt bis zur brasilianisch-peruanischen Grenze nahm ebenfalls eine Woche in Anspruch. In der Grenzfestung Tabatinga hielt sich Agassiz lediglich drei Tage auf, ehe er mit einigen Mitarbeitern in die am Oberlauf des Amazonas gelegene Ortschaft Tefé (oder Ega) zurückkehrte.<sup>169</sup> In Tefé wurde ein etwa einmonatiger Forschungsaufenthalt eingelegt, bei dem Agassiz vor allem Fische untersuchte, die der Expeditionszeichner Burkhardt dokumentierte.<sup>170</sup> Im Oktober kehrte Agassiz nach Manaus zurück und richtete dort für zweieinhalb Monate ein Forschungszentrum ein, welches ihm als Basis für seine Untersuchungen und als Ausgangspunkt für kleinere Exkursionen diente. Am 12. Januar 1866 verließ die Reisegruppe Manaus und kehrte, unterbrochen von weiteren Zwischenstopps und Exkursionen, am 4. Februar 1866 nach Belém zurück. Die vollkommen erschöpften Teilnehmer erholten sich in den folgenden sechs Wochen von ihren Reises Strapazen, ehe die Expedition beendet und die Reisegruppe aufgelöst wurde.

Der wissenschaftliche Wert der gesamten Brasilienreise galt bereits im 19. Jahrhundert als zweifelhaft.<sup>171</sup> Die als Belege für die auch in Brasilien stattgefundenene Eiszeit interpretierten Felsformationen hatte Agassiz' Schüler und Expeditionsteilnehmer Charles Frederick Hartt wenige Jahre später widerlegt.<sup>172</sup> Die umfassende Dokumentation der entdeckten Fischarten im Amazonas blieb nach dem Tod des Expeditionszeichners Jacques Burkhardt wenige Monate nach der Rückkehr aus Brasilien weitgehend unbearbeitet und wurde nicht publiziert.<sup>173</sup> Auch die beabsichtigten anthropologischen Untersuchungen wurden nicht abgeschlossen. Agassiz hatte in Brasilien fotografische Typenaufnahmen herstellen lassen, mit denen er seine anthropologischen Theorien zur physischen und psychischen Degeneration von sogenannten

---

<sup>169</sup> Während Agassiz mit einem Teil der Expeditions Mannschaft auf dem Liniendampfer die Rückreise nach Tefe antrat, wurde die Reisegruppe in kleinere Expeditionsteams unterteilt, die unterschiedliche Abschnitte und Zuflüsse des Amazonas mit differenzierten Sammlungs- und Forschungsaufträgen bereisten.

<sup>170</sup> Schon der Naturforscher Henry Walter Bates hatte dort über einen längeren Zeitraum in den 1850er Jahren sein Forschungshauptquartier aufgeschlagen.

<sup>171</sup> 1882 hieß es bereits im Brockhaus: „Eine 1865 unternommene Reise nach Brasilien brachte große Sammlungen, aber kaum nennenswerte wissenschaftliche Resultate [...]“. Brockhaus Conversations-Lexikon (1882), Band I, Stichwort „Agassiz“.

<sup>172</sup> Charles Frederic Hartt: Results of the Thayer Expedition. Geology and Physical Geography of Brazil. Boston 1870.

<sup>173</sup> In einer 2001 erschienenen Publikation sind einige der Zeichnungen Burkhardts abgedruckt. Vgl. Marcus Vinicius de Freitas: Hartt. Expeditions in Imperial Brazil. 1865 – 1878. Sao Paulo 2001; seit kurzer Zeit sind sie auch in digitaler Form auf der Webseite der *Ernst Mayr Library of the Museum of Comparative Zoology* der Universität Harvard einzusehen, wo der Nachlass Burkhardts aufbewahrt wird: <http://library.mcz.harvard.edu/burkhardt>

Mischrassen belegen wollte.<sup>174</sup> Doch auch dieses Material wurde nicht weiter bearbeitet oder veröffentlicht.<sup>175</sup>

Ein großer publizistischer Erfolg war dagegen der von Agassiz gemeinsam mit seiner Frau verfasste Reisebericht. 1868 wurde der mit 20 Abbildungen illustrierte Reisebericht in Boston erstmals veröffentlicht, gleichzeitig erschien eine identische britische Ausgabe im Verlag von Trübner in London.<sup>176</sup> Mehrere englischsprachige Neuauflagen und Neuauflagen folgten im Abstand weniger Jahre. Ein 80-seitiger und mit 54 Abbildungen illustrierter Auszug erschien als Vorabdruck 1868 in der Zeitschrift *Le Tour du Monde*.<sup>177</sup> Die illustrierte Zeitschrift, welche in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Interesse an fernen Ländern und fremden Völkern im Bildungsbürgertum befriedigte, gehörte zum Verlagshaus Hachette, bei dem auch die Rechte für die französische Buchausgabe lagen. Die vollständige französische Übersetzung kam 1869 unter dem Titel *Voyage au Brésil* auf den Markt und war ebenfalls mit 54 Abbildungen illustriert.<sup>178</sup> Auch von der französischen Übersetzung erschienen in den 1870er Jahren zahlreiche Neuauflagen, die jedoch weniger aufwendig illustriert waren. In der Zeitschrift *Globus*, die seit ihrer Gründung 1862 eine Vielzahl von Artikeln aus der französischen Zeitschrift *Le Tour du Monde* übernahm, war auf einen Abdruck dieses Expeditionsberichtes verzichtet worden. Chefredakteur Karl Andree brachte lediglich eine ausführliche Besprechung, die mit einigen Abbildungen illustriert war. Allerdings stammten die Bilder weder aus den englischen noch den französischen Ausgaben von Agassiz' Reisebericht, sondern waren Marcoys Reisebericht entnommen worden.<sup>179</sup> Auch die Zeitschrift *Das Ausland* hatte in mehreren Artikeln über die von dem Schweizer Agassiz geleitete Expedition berichtet.<sup>180</sup>

Die Bemühungen der brasilianischen Regierungen um die Erschließung des Amazonastals hatten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einer funktionierenden Verkehrsverbindung auf dem Hauptstrom und zu einem deutlichen Anstieg der Zahl der internationalen

---

<sup>174</sup> Zu den anthropologischen Aufnahmen und zu Agassiz' Rassentheorien vgl. Gwyniera Isaac: Louis Agassiz's Photographs in Brazil. Separate Creations. In: *History of Photography* 21,1/1997, S.3-11; Nancy Leys Stepan: *Picturing Tropical Nature*. Ithaca, New York 2001, S. 85-119.

<sup>175</sup> Im Reisebericht finden sich einige allgemeine Überlegungen zur Mischung verschiedener Ethnien, vgl.: Permanence of Characteristics in different human species, in: Agassiz/Agassiz: *A Journey in Brazil*, S. 529-532 (Appendix V).

<sup>176</sup> Auch wenn Louis Agassiz und Elizabeth Agassiz gemeinsam als Autorenduo auftreten, gilt sie als die Hauptautorin. Sie hat den Haupttext verfasst und die wissenschaftlichen Einwürfe ihres Mannes sowie dessen Briefe eingearbeitet. 1871 war die 8. Neuauflage erschienen. Die 9. Auflage erschien im Jahre 1879, ebenfalls in Boston. Ab 1893 erschienen weitere Auflagen in Boston und New York.

<sup>177</sup> Elisabeth Cary und Louis Agassiz: *Voyage au Brésil*, par M. et Mme. Agassiz, trad. De Vogeli, in: *Le Tour du Monde* 18/1868, S. 225-288.

<sup>178</sup> Elisabeth Cary und Louis Agassiz: *Voyage au Brésil*. Paris 1869.

<sup>179</sup> [Andree:] „Aus L. Agassiz' Reisen auf dem Amazonenstrome“, in: *Globus* 13/1868, S. 33-39.

<sup>180</sup> Im *Ausland* erschienen: Agassiz's Reise nach Südamerika, 38/1865, S. 768; Agassiz und seine Begleiter am Amazonas, 39/1866, S. 439-443; Agassiz Fahrt auf dem Amazonas von Monte Alegre nach der Terra von Erreré, ebenda, S. 1129-1131; Aus Frau Agassiz' brasilianischem Tagebuch. Sittliche Zustände unter den Farbigen. Cultur und Zubereitung des Guaraná (Brasilische Chocolate), 41/1868, S. 1199-1200; Agassiz über die Zustände Brasiliens, 42/1869, S. 853-857 und S. 877-880.

Amazonasreisenden geführt. In den brasilianischen Selbstdarstellungen, den Reiseberichten und wissenschaftlichen Publikationen war in den 1860er Jahren bereits eine Vielzahl an Informationen zusammengetragen worden, die ein erstes Bild von der tropischen Region zeichnen und damit zu einer weiteren Bekanntmachung beitrugen und zu weiteren Expeditionen und Reisen anregten. Für den Beginn des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts lässt sich zusammenfassen, dass die dort lebenden Ureinwohner, die tropische Fauna und Flora in Ansätzen bekannt waren. Das Amazonastal war zugänglich und bot 1867 ein weites Forschungsgebiet für verschiedene Naturwissenschaftler, Anthropologen und Ethnologen und auch einen unermesslichen, ressourcenreichen Wirtschaftsraum.

### **3.2 Fotografie im kaiserlichen Brasilien (1839-1889)**

#### **Die Anfänge der Fotografie in den brasilianischen Tropen**

Am 19. August 1839 stellte Louis Arago auf einer Versammlung der französischen Akademie für Kunst und Wissenschaft in Paris die Daguerreotypie als das neue Bildverfahren der Öffentlichkeit vor.<sup>181</sup> Benannt nach dem französischen Geschäftsmann und Maler Louis Jacques Mandé Daguerre, stellte die Daguerreotypie ein Abbildungsverfahren dar, welches mithilfe einer optisch-technischen Apparatur und durch chemische Prozesse realitätsgetreue und sehr detaillierte Abbildungen der Wirklichkeit schaffen konnte. Daguerreotypien galten bei ihrer Präsentation als objektive Abbildungen der Natur, als durch Lichteinwirkung hervorgerufene, durch optische Apparaturen gebündelte und mit chemischen Substanzen fixierte Realitätsabbildungen. Der Fotograf war in erster Instanz ein Chemiker und Physiker, der die notwendigen Substanzen zusammenstellen konnte, die optischen Gesetzmäßigkeiten kannte und die komplizierte technische Apparatur beherrschte.

Knapp ein halbes Jahr nach der Weltpremiere des neuen Bildverfahrens in Paris wurden bereits Daguerreotypien in den Tropen hergestellt. So präsentierte der Franzose Louis Compté diese Technik erstmals am 17. Januar 1840 in Rio de Janeiro.<sup>182</sup> Compté, der bei Daguerre das Verfahren erlernt hatte, war auf der unter belgisch-französischer Flagge fahrenden Korvette *L'Orientale* in die Hauptstadt des jungen brasilianischen Kaiserreiches gelangt und hatte dort unter den Augen des 14-jährigen Thronfolgers Dom Pedro II. die ersten Daguerreotypien angefertigt. In der Tageszeitung *Jornal do Commercio*, die bereits im Vorjahr über die Entdeckung der Daguerreotypie berichtet hatte, wurde das fotografische Ereignis ausführlich gewürdigt. In dem Artikel wurden zunächst die Einfachheit der Handhabung und die

---

<sup>181</sup> Die Geschichte der Durchsetzung der Daguerreotypie gegenüber dem konkurrierenden fotografischen Verfahren von Talbot, die Streitigkeiten um die Urheberschaft und um den Ruhm des ersten fotografischen Verfahrens ist bereits intensiv erforscht worden und soll hier nicht weiter thematisiert werden.

<sup>182</sup> Dieser Markstein der Fotografie Brasiliens fehlt in keiner der fotogeschichtlichen Publikationen. Siehe etwa: Ferrez: *Photography in Brazil 1840-1900*; Karp Vasquez: *O Brasil na fotografia oitocentista*; Kossoy: *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro*. Die drei ersten Daguerreotypien werden beinahe in den Rang von Reliquien erhoben und in Ausstellungen und Katalogen an exponierter Stelle gezeigt.

Schnelligkeit der Bildentstehung hervorgehoben, ehe zum Schluss das Ergebnis der Operation sogar als eine wahre Meisterleistung gefeiert wurde:

„Endlich ist die Daguerreotypie über das Meer gekommen, die Fotografie, die bislang in Rio de Janeiro nur der Theorie nach bekannt war. [...] Heute Morgen fand im Hotel *Pharoux* eine fotografische Vorführung statt. Es war umso interessanter, da es das erste Mal war, dass sich das neue Wunder dem eigenen Blick der Brasilianer präsentiert hat. Es war der Abt Compte, der das Experiment vorführte: er ist einer der Reisenden, der sich an Bord der französischen Corvette L'Orientale befand, und der den von Daguerre neu erfundenen Apparat mitgebracht hatte. Der Grund für die Mitnahme war die Leichtigkeit, mit der sich, unter Anwendung dieser, Abbildungen von jeglichem Objekt, das man festhalten will, anfertigen lassen. [...] Man muss es mit eigenen Augen gesehen haben, um eine Vorstellung von der Geschwindigkeit und dem Ergebnis der ganzen Operation zu erhalten. Innerhalb von weniger als neun Minuten entstand ein Bild vom Brunnen am *Largo do Paço*, von der *Praça do Peixe* und vom Kloster *São Bento*, mit allen sich in deren Umgebung befindlichen Objekten, reproduziert von solcher Genauigkeit, Präzision und Detailvielfalt, dass man sogleich sehen konnte, dass die Sache durch die eigene Hand der Natur und fast ohne Einfluss des Künstlers entstanden war.“<sup>183</sup>

Wie aus diesem Kommentar bei der erstmaligen Vorführung der Daguerreotypie ersichtlich wird, überraschte und beeindruckte die Übereinstimmung von Abbild und aufgenommener Realität die Zeitgenossen im 19. Jahrhundert. Die Bezeichnung des fotografischen Aktes als „die Sache“, die Schwierigkeit seiner exakten Benennung unterstützt den Eindruck des Neuen, des noch nicht Dagewesenen, den die Fotografie machte.

Von den Zeitgenossen unbemerkt hatte es allerdings in den frühen 1830er Jahren auch in der brasilianischen Provinz Versuche mit lichtempfindlichen Chemikalien gegeben. Der Franzose Antoine Hercule Romuald Florence, der in den 1820er Jahren als Maler nach Brasilien gekommen war, hatte in der Kleinstadt Vila de Sao Carlos in der Provinz Sao Paulo, dem heutigen Campinas, auf der Suche nach einem schnellen und genauen Reproduktionsverfahren mit licht- oder fotosensiblen Materialien experimentiert. Dabei war es ihm gelungen, fotografische Kopien herzustellen, die er allerdings nicht dauerhaft fixieren konnte, so dass er seine Versuche bald wieder aufgab. Erst den Forschungen und Publikationen des brasilianischen Fotohistorikers Boris Kossoy seit den 1970er Jahren ist es zu verdanken, dass der Name Hercule Florence einen Platz in der Geschichte der Fotografie bekommen hat.<sup>184</sup> Die

---

<sup>183</sup> Jornal do Comércio, 17. Januar 1840, S. 1.

<sup>184</sup> Im Jahr 1900 hatte Estevam Leão Bourroul seinem Landsmann Hercule Florence eine Biografie gewidmet, die jedoch nur in kleinem Kreise bekannt wurde: Estevam Leão Bourroul: *Hercules Florence (1804-1879)*. Sao Paulo 1900; außerdem: Kossoy: *Hercule Florence. 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo 1980; derselbe: *Hercule Florence. L'inventeur en exil*. In: *Les multiples inventions de la photographie*. Paris 1988, S. 73-78.



Diskussionen um den Beitrag Florences zur Entwicklung der Fotografie halten jedoch bis heute an.<sup>185</sup> Sicher scheint, dass er der Erste war, der den Terminus *Photographie* verwendete, auch wenn die Erstverwendung immer noch mit dem Engländer John Herschel in Verbindung gebracht wird.<sup>186</sup> Und sicher scheint ebenso, dass Florences Entdeckungen den Zeitgenossen verborgen geblieben waren. Brasilien kann somit zwar auch eine fotografische Entdeckung für sich reklamieren, es darf dabei jedoch nicht übersehen werden, dass Florence ebenso wie Daguerre französischer Staatsbürger war.

Als einer der fundamentalen Aspekte der brasilianischen Fotografie des 19. Jahrhunderts bleibt deren europäische Prägung festzuhalten. Die ersten Fotografen waren alle Europäer, welche die neue Technik aus Europa in die Tropen brachten. Boris Kossoy hat die brasilianische Fotografie des 19. Jahrhunderts als „europäische Fotografie“ bezeichnet. Nicht nur die meisten der Fotografen selbst, ihre Ausrüstungen, Instrumente und Atelierausstattungen kamen aus Europa. Auch ihre Bildsprache, ihre Perzeption der Tropen ist europäisch und ihre Kunden waren gleichfalls größtenteils Europäer.<sup>187</sup>

Nicht immer ist die nationale Herkunft der Fotografen so einfach zu bestimmen wie beim Portugiesen Joaquim Insley Pacheco, dem Franzosen Jean Victor Frond oder dem Deutschen Franz Benque.<sup>188</sup> Zwar lieferten die Fotografen in ihren Anzeigen oder Werbematerialien Hinweise auf ihre Herkunft, diese waren jedoch nicht immer eindeutig. Der Fotograf J. Fronti etwa, der in den 1860er und 1870er Jahren als Porträtfotograf in Rio de Janeiro aktiv war, bezeichnete sich in seinen Werbeanzeigen als „Porträtfotograf aus Paris und New York“, der „Englisch, Französisch und Italienisch“ spreche.<sup>189</sup> Somit kommen neben Italien und Frankreich auch die USA als mögliches Geburtsland des Fotografen infrage.

In den letzten Jahren sind durch neue Forschungen immer wieder Informationen zur Herkunft einzelner Fotografen und deren Verbleib aufgetaucht. Der lange Zeit als deutscher Fotograf geltende August Stahl, der zwischen 1853 und 1870 in Brasilien gelebt hatte, ist mittlerweile als Sohn eines elsässischen Pfarrers identifiziert worden, der 1828 im italienischen Bergamo geboren worden war.<sup>190</sup> Und der ebenfalls jahrzehntelang als deutscher Fotograf, als „fotógrafo

---

<sup>185</sup> Während Boris Kossoy den Franzosen Florence als brasilianischen Pionier der Fotografie bezeichnete, relativierte Pedro Karp Vasquez die Bedeutung des Franzosen. Siehe Karp Vasquez: *O Brasil na Fotografia oitocentista*, S. 16-21.

<sup>186</sup> Ironischerweise hatte der Engländer Herschel, der ab 1839 den Terminus „Photographie“ nutzte, die Wirksamkeit von Natriumthiosulfat als Fixiermittel für fotografische Verfahren entdeckt. Florence hatte auf der vergeblichen Suche nach einem Fixiermittel die Beschäftigung mit der Fotografie aufgegeben.

<sup>187</sup> Boris Kossoy: *Photography in Latin America: the European Experience and the Exotic Experience*. In: Wendy Watriss and Lois P. Zamora (Hrsg.): *Image and Memory. Photography from Latin America 1866-1994*. Texas 1998, S. 18-54.

<sup>188</sup> Siehe die entsprechenden Einträge bei Boris Kossoy: *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro*. Sao Paulo 2002.

<sup>189</sup> Anzeigen im *Almanak Laemmert* und im *Jornal do Commercio*; Kossoy: *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro*, S. 153.

<sup>190</sup> Der Fotograf August oder Augusto Stahl galt in der brasilianischen Fotografiegeschichte bis zum Beginn des 21. Jahrhunderts als Deutscher, vgl. etwa Kossoy: *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro*,

alemão“ bezeichnete Revert Henrique Klumb<sup>191</sup> konnte kürzlich als gebürtiger Franzose identifiziert werden.<sup>192</sup>

Eine exakte Bestimmung der nationalen Zusammensetzung des fotografischen Marktes in Rio de Janeiro ist aber zum momentanen Zeitpunkt nicht möglich. Aber auch ohne genaue Zahlen und eindeutige Herkunftsnachweise ist erkennbar, dass die Franzosen eine sehr große nationale Gruppe bildeten. Lamartres annoncierte als „Fotograf aus Paris“, der Anbieter fotografischen Zubehörs, Morange, verwies auf seine Pariser Filiale, sein Geschäftspartner und Nachfolger Julio Claudio Chaigneau kam ebenfalls aus Frankreich. Bei anderen Fotografen wie etwa Moreau, Clément Maupoint, Paul Théodore Robin ist ebenfalls die französische Herkunft sehr wahrscheinlich.<sup>193</sup>

Unter den Fotografen Rio de Janeiros finden sich auch Vertreter aus den Ländern des späteren Deutschen Reiches sowie aus Österreich und der deutschsprachigen Schweiz. Die aus dem Großherzogtum Baden stammenden Brüder Eduard und Heinrich Laemmert, die im Handel mit Fotografien und der Reproduktionsfotografie tätig waren, gehören ebenso zu dieser Gruppe wie das Fotografengespann Henschel & Benque, das 1870 ihr Atelier in Rio de Janeiro unter der Firmenbezeichnung „Photographia Allema“ – was nichts anderes bedeutet als „Deutsche Fotografie“ – eröffnet hatte.

Die Mitarbeiter, die gesamte Apparatur (Fotoapparate, Studioausstattung) und das notwendige Zubehör (Chemikalien, Fotopapier, Kartons) stammten aus Europa. Auch bezüglich der fotografischen Ästhetik in Brasilien, angefangen bei der Verwendung importierter Studioaccessoires der Porträtfotografen bis hin zur Imitation von Posen, der Gestaltung der Bilder und der gängigen Bildformate, lässt sich die Nachahmung europäischer Vorbilder beobachten. „These conventions became the norm almost everywhere, including Latin America.“<sup>194</sup>

### **Von der Daguerreotypie zur Kollodiumfotografie. Technische Entwicklungen**

Bis in die 1850er Jahre war die Daguerreotypie das in Brasilien benutzte fotografische Verfahren. In dem seit 1844 in der Hauptstadt Rio de Janeiro jährlich erscheinenden *Almanak Laemmert* wurde 1847 die Rubrik *Daguerreotypisten* aufgenommen, welche 1856 in

---

S. 300-303. Erst jüngste Entdeckungen im Jahre 2004 haben ergeben, dass Theophile Auguste Stahl der Sohn eines aus dem Elsass stammenden Ehepaares war. Siehe: Bia und Pedro Correa do Lago: *Os Fotógrafos do Império*, S. 4; Ermakoff: *O Negro na fotografia brasileira do século XIX*, S. 230.

<sup>191</sup> Kossoy: *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro*, S. 189. Karp Vasquez: *Deutsche Fotografen des 19. Jahrhunderts in Brasilien*, S. 58; derselbe: *Revert Henrique Klumb. Rio de Janeiro 2001*.

<sup>192</sup> Vgl. George Ermakoff: *Rio de Janeiro 1840-1900. Uma cronica fotográfica*. Rio de Janeiro 2006, S. 232.

<sup>193</sup> Siehe die Einträge bei Kossoy: *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro*, S. 105 (Casimir), S. 107 (Chaigneau), S. 151f. (Fronde), S. 219 (Maupoint), S. 229 (Morange), S. 277 (Robin).

<sup>194</sup> Kossoy: *Photography in Latin America*, S. 35.

*Daguerreotypisten und Fotografen* umbenannt wurde.<sup>195</sup> Mit der Änderung des Rubriktitels wurde den technischen Entwicklungen der Fotografie in Brasilien Rechnung getragen. Mittlerweile hatten sich neue fotografische Techniken in der Hauptstadt so weit etabliert, dass sie neben der Daguerreotypie als Titel für die gesamte Branche angeführt wurden.

Neue fotografische Verfahren und Technologien wurden in den 1850er Jahren in sehr kurzen Abständen eingeführt. Zu nennen sei hier etwa die Talbotypie, ein fotografisches Verfahren, bei dem zunächst ein fotografisches Negativ hergestellt wurde, von dem anschließend die positiven Abzüge oder Kopien entwickelt werden konnten. Dementsprechend kündigte der Fotograf Jules Casimir Tron 1852 in einer Anzeige an, Fotografien nach einem neuen System herzustellen.<sup>196</sup> Ein Jahr später rühmte sich der Fotograf Guilmette damit, der einzige seiner Profession in Rio de Janeiro zu sein, der Porträts auf Papier anfertigte. Er gab als Hinweis auf sein Verfahren an, dass sein Atelier dem des „berühmten Fox Talbot in London“ nachempfunden sei.<sup>197</sup> 1854 annoncierte der Fotograf Verre die Anfertigung von Porträts auf Papier und auf Elfenbein in seinem Atelier.<sup>198</sup>

Die Einführung der Ambrotypie erfolgte in Rio de Janeiro ebenfalls Mitte der 1850er Jahre. Hier hatte der gebürtige Portugiese Joaquim Insley Pacheco ein Jahr nach Eröffnung seines Ateliers in 1854 einen Apparat zur Herstellung von Ambrotypien erworben, mit dem sich „Portraits auf Glas“ herstellen ließen.<sup>199</sup> 1858 schaltete Pacheco eine ganzseitige Anzeige, in der er nicht nur den Umzug in ein neues Atelier ankündigte, sondern dem Hauptstadtpublikum auch das von ihm verwendete Verfahren der Ambrotypie vorstellte.<sup>200</sup> Seit Ende der 1850er Jahre bezeichnete sich Pacheco schließlich als „Ambrotypist und Fotograf des kaiserlichen Hauses“.

Die technischen Neuerungen in der Mitte der 1850er Jahre lassen sich auch am erweiterten Angebot der Händler fotografischer Artikel ablesen. Der Franzose Morange hatte 1856 Instrumente und alle notwendigen Artikel für die „Daguerreotypie und die Photographie“ auf Lager, nachdem er im Vorjahr ausschließlich „Instrumente für die Daguerreotypie aus dem

---

<sup>195</sup> Die offizielle Bezeichnung des *Almanak Laemmert* lautet: *Almanak administrativo, mercantil e industrial da Corte e provincia do Rio de Janeiro*. Umgangssprachlich hatte sich für das zentrale Anzeigen- und Informationsbuch die Bezeichnung *Almanak Laemmert* etabliert. Ich gebe aus Gründen der besseren Lesbarkeit die von mir vorgenommenen deutschen Übersetzungen für die portugiesischen Originalbezeichnungen an.

<sup>196</sup> *Almanak Laemmert* für 1852, Rubrik: *Daguerreotypisten*, S. 488.

<sup>197</sup> *Almanak Laemmert* für 1853, Rubrik: *Daguerreotypisten*, S. 510.

<sup>198</sup> *Almanak Laemmert* für 1854, Rubrik: *Daguerreotypisten*, S. 522. Verre hatte die Daguerreotypie neben dem neuen Verfahren beibehalten, wie im Anzeigentext zu lesen war.

<sup>199</sup> Pacheco, der zu dieser Zeit bereits mit der Daguerreotypie als Porträtfotograf tätig war, hatte bei einem Kapitän eines Handelsschiffes den neuen fotografischen Apparat erworben. Auf dem Weg nach Australien lag jener im Hafen von Rio de Janeiro vor Anker und tauschte den Apparat gegen ein von Pacheco gemaltes Ölbild. Mello Moraes gibt an, dass Pacheco diese Geschichte 1857 in einem Gespräch mit dem gerade aus den USA angekommenen Nordamerikaner Smith erzählte, der als Englischlehrer am Kollegium Kopke arbeiten sollte. Siehe Alexandre José de Mello Moraes Filho: *Factos e memorias*. Rio de Janeiro, Paris 1904, S. 299.

<sup>200</sup> Die Anzeige im *Almanak Laemmert* für 1858, Anzeigenteil (Notabilidades), S. 90.

berühmten Haus Voigtländer“ und weitere Artikel und Chemikalien für dieses fotografische Verfahren angeboten hatte.<sup>201</sup>

Ebenfalls Ende der 1850er Jahre erfolgte die Einführung des sogenannten nassen Kollodiumverfahrens. Die Bezeichnung rührt daher, dass die als Negative benutzten Glasplatten mit einer lichtempfindlichen Silberemulsion auf Kollodiumbasis beschichtet wurden, die in noch feuchtem Zustand verarbeitet werden musste. Für die fotografischen Abzüge wurde hauchdünnes Papier verwendet, das mit einer lichtempfindlichen Albuminschicht präpariert wurde. In den 1860er Jahren setzte sich schließlich die Fotografie auf Basis von Kollodium-Negativen und Albuminabzügen als führende Technologie durch.<sup>202</sup> Gegenüber der Daguerreotypie besaß das Verfahren zwei entscheidende Vorteile: Aufgrund verbesserter fotochemischer Materialien ließen sich zum einen größere, kontrast- und detailreichere Bilder herstellen. Zum zweiten war nun eine Reproduzierbarkeit der fotografischen Aufnahme möglich. Denn während es sich bei der Daguerreotypie um ein positives Unikat handelte, konnte von den Kollodium-Negativen eine beliebige Anzahl von positiven Abzügen hergestellt werden, was dieses fotografische Verfahren für den Bilderhandel attraktiv werden ließ. 1866 spielte die Daguerreotypie in der fotografischen Praxis in Brasilien kaum noch eine Rolle und die Rubrikbezeichnung im *Almanak Laemmert* lautete dementsprechend nur noch *Fotografen*.<sup>203</sup>

Die technischen Neuerungen in Brasilien waren sämtlich aus Europa und Nordamerika übernommen worden. Nur kurze Zeit nach der Einführung eines neuen Verfahrens in Paris, London, Wien oder Berlin bot auch einer der Fotografen in Rio de Janeiro diese Neuerung an. In der Regel wurde die neue Technologie mit einem gerade in den Tropen angekommenen Fotografen verbreitet oder einer der bereits in Rio de Janeiro tätigen Lichtbildner hatte das Verfahren während einer Weiterbildungsreise in Europa erlernt.

Bei den Bildformaten verhielt es sich ähnlich. Die in den 1850er Jahren an Popularität gewinnende Stereofotografie wurde in den Tropen übernommen.<sup>204</sup> Auch die vom Franzosen Disderí in Paris 1854 erfolgreich eingeführten Carte-de-visite-Fotografien, die aufgrund ihres günstigen Preises in den europäischen Städten zu einer Popularisierung der Porträtfotografie geführt hatten, feierten in Rio de Janeiro mit kurzer zeitlicher Verzögerung große Erfolge. 1858 annoncierte der „Pariser Fotograf“ Lamartres dem Publikum von Rio de Janeiro

---

<sup>201</sup> Der zweite Anbieter fotografischer Artikel, José Ruque, bot im gleichen Jahr ausschließlich Artikel für die Daguerreotypie an: *Almanak Laemmert* für 1856, Rubrik: *Daguerreotypisten und Fotografen*, S. 619.

<sup>202</sup> In der Regel wurden die Fotografien in den 1860er Jahren im einfachen Kontaktverfahren ausbelichtet. Dabei wurden die Albuminpapiere mit den Negativen in einen Kopierrahmen fixiert und über einen längeren Zeitraum dem Sonnenlicht ausgesetzt. Die Herstellung von Verkleinerungen war ebenfalls ohne große technische Probleme möglich, die Herstellung von Vergrößerungen in der Anfangsphase aber schwierig.

<sup>203</sup> 1866 erfolgte nicht allein die Umbenennung der Rubrik in *Fotografen*, sondern auch die Einführung der Unterkategorie *Händler für Fotografiebedarf*, *Almanak Laemmert* für 1866, S. 644.

<sup>204</sup> Die Stereofotografien bestehen aus zwei fast identischen Albuminfotografien, die auf einer festen Karte in einem genau definierten Abstand angebracht wurden, um später bei der Betrachtung durch spezielle Sehapparate einen dreidimensionalen Effekt beim Betrachter zu erzeugen.

Porträtfotografien im Visitenkartenformat.<sup>205</sup> Die Zahl der Fotografen, die Carte-de-visite-Porträts anboten, war bis zur Mitte der 1860er Jahre in Rio de Janeiro massiv gestiegen. Gleichzeitig ließ sich ein rapider Preisverfall für die immer populärer werdenden Porträtfotografien feststellen.

Einige Unterschiede zur europäischen Fotografie zeigten sich dennoch. In Brasilien waren die sogenannten *Fotopinturas*, Gemälde auf fotografischer Basis, äußerst populär. Während diese Hybridbilder, die vor allem bei der Herstellung von Porträts eingesetzt wurden, in Europa nur wenig interessierte Kunden fanden, scheinen sich die kolorierten *Fotopinturas* in Brasilien über einen längeren Zeitraum einer großen Beliebtheit erfreut zu haben.<sup>206</sup>

Neue Verfahren und Techniken wurden zuerst in Rio de Janeiro eingeführt, ehe sie auch von Fotografen in anderen Städten übernommen wurden. Einschränkend gilt es zu bemerken, dass zwischen der Einführung einer neuen fotografischen Technik und deren Verbreitung in der Hauptstadt und im Land ein großer Zeitraum vergehen konnte. Nicht alle technischen Neuheiten konnten sich in den Tropen durchsetzen und nicht alle Neuheiten, die in Rio de Janeiro erfolgreich eingeführt wurden, fanden im Landesinneren Abnehmer.

### **Berufs- und Amateurfotografen: zur Strukturierung des fotografischen Feldes**

Der Prozess der Ateliergründung und der Einrichtung von fotografischen Studios begann in Brasilien in den 1850er Jahren, zunächst in der Hauptstadt Rio de Janeiro. In der Metropole des Kaiserreiches fanden die Berufsfotografen ihre Klientel, die ihnen das wirtschaftliche Überleben sicherte. In den im Nordwesten des Landes gelegenen Städten Recife in Pernambuco und Salvador in Bahia, die ebenfalls über bedeutende Seehäfen und einen florierenden Überseehandel verfügten, lässt sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gleichfalls die Entstehung eines fotografischen Marktes beobachten. Dieser blieb jedoch bezüglich der Zahl der Fotografenateliers weit hinter dem von Rio de Janeiro zurück.

In den kleinen Küstenstädten und insbesondere im Landesinneren waren es bis zum Ende des Kaiserreiches vor allem kurzzeitig anwesende Wanderfotografen, die sich für wenige Wochen oder Monate in Hotels niederließen und ihre Dienste als Porträtfotografen anboten. Die ambulanten Fotografen reisten mit ihren Apparaten auch zu den abgelegenen Farmen und Siedlungen. Über deren Zahl und Arbeit im 19. Jahrhundert liegen kaum zuverlässige Informationen vor.

In den südlichen Provinzen des Kaiserreiches, in Rio Grande do Sul, Santa Catarina und Paraná, aber auch in der am Ende des 19. Jahrhundert durch die Kaffeeproduktion an Bedeutung gewinnenden Provinz São Paulo begann der Etablierungsprozess eines

---

<sup>205</sup> Lamartres bot als einer der ersten Porträtfotografen in Rio de Janeiro Fotografien im Format „bilhetes de visita“ an. Vgl. Kossoy: *Dicionário-Histórico Fotográfico Brasileiro*, S. 198.

<sup>206</sup> Zu den *Fotopinturas* siehe: Karp Vasquez: *O Brasil na fotografia oitocentista*, S. 46-48.

fotografischen Gewerbes erst später. Während der ersten fünfzig Jahre der fotografischen Entwicklung in Brasilien spielten sie nur eine untergeordnete Rolle.<sup>207</sup>

Viele Maler, Zeichner, Kupferstecher oder Lithografen, die bereits mit Bildern gearbeitet hatten, waren als Fotografen aktiv geworden. Die ersten Fotografen arbeiteten vor allem als klassische Porträtfotografen.<sup>208</sup> Sie versuchten, sich durch spezielle Angebote wie Kinderfotografie, Erinnerungsfotografien von Toten, fotografische Reproduktionen von Bildern einen Kundenstamm aufzubauen, der ihnen das wirtschaftliche Überleben ermöglichen sollte. Der Verkauf fotografischer Instrumente und Materialien und die Erteilung von Unterricht in der neuen Bildtechnik war eine zusätzliche Verdienstquelle. Ein Großteil der fotografischen Pioniere ging Zusatzbeschäftigungen nach oder blieb weiter im vorher ausgeübten Beruf aktiv. Boris Kossoy ermittelte weitere Nebenbeschäftigungen von Fotografen, wie zum Beispiel die Tätigkeit als Zahnarzt, die er bei mehreren im Landesinneren aktiven Fotografen nachwies, oder die des Uhrmachers und Schmuckhändlers.<sup>209</sup> Die Bezeichnung Berufsfotograf oder professioneller Fotograf muss für diese Anfangsphase mit Einschränkungen verwendet werden. Die Arbeit mit der Kamera allein garantierte bei den meisten dieser Fotografen nicht das ökonomische Überleben.

Die Herstellung und der Handel mit sogenannten Typenfotografien bildete ab den 1860er Jahren, als die fotografische Technik die Herstellung einer beliebigen Zahl von Abzügen eines Negativs erlaubte, eine weitere Verdienstmöglichkeit für die Porträt- oder Atelierfotografen. Dabei waren die fotografischen Aufnahmen der kaiserlichen Familie sowie von Persönlichkeiten aus Politik, Wirtschaft, Militär, Klerus und Kultur gängige Bildthemen. Die Aufnahmen von Sklaven oder Schwarzen und deren Inszenierung als Lastenträger, Hausangestellte oder Lebensmittelverkäuferinnen etc. stellten einen weiteren Motivbereich dar, für den sich ebenfalls ein Markt fand.<sup>210</sup> Aufnahmen von brasilianischen Indianern wurden im geringeren Umfang produziert und nachgefragt.

Fotografen, die Städte-, Architektur- und Landschaftsfotografien herstellten, die Bau- maßnahmen dokumentierten oder fotografische Aufnahmen der tropischen Flora und Fauna produzierten, waren weitaus seltener.<sup>211</sup> Fotografen wie Revert Henrique Klumb, August Stahl

---

<sup>207</sup> Gegen Ende des 19. Jahrhunderts verlagerte sich der Schwerpunkt der fotografischen Produktion nach São Paulo, das aufgrund der Kaffeeplantagen und der Ansiedlung wichtiger Industrien zur bedeutendsten wirtschaftlichen Metropole des Landes aufstieg und Rio de Janeiro als Stadt mit den meisten Fotografen ablöste. Vgl. Kossoy: *Dicionário-Histórico Fotográfico Brasileiro*, S. 27f.

<sup>208</sup> Den Anzeigen ist zwar zu entnehmen, dass die Mehrzahl der Fotografen ihre Dienste als Porträtfotografen (*retratistas*) anboten, doch sind bislang kaum Untersuchungen zum Umfang dieser Tätigkeit oder zum Arbeitsalltag durchgeführt worden. Zusammenfassend hierzu: Kossoy: *Origens e expansão da fotografia no Brasil*; Karp Vasquez: *O Brasil na Fotografia Oitocentista*, S. 36-46.

<sup>209</sup> Kossoy: *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro*, S. 28-29.

<sup>210</sup> Siehe Margrit Prussat: *Bilder der Sklaverei. Fotografien der afrikanischen Diaspora in Brasilien 1860 – 1920*. Berlin 2008.

<sup>211</sup> Eine Kategorisierung der Lichtbildner in Porträt- und Landschaftsfotografen oder in Atelier- und Expeditionsfotografen lässt sich bis in die 1870er Jahre nicht vornehmen. Neben Fotografen, die sich auf

oder Henschel & Benque verdienten ihren Lebensunterhalt in erster Linie durch ihre Arbeit als Porträtfotografen. Die Stadt- und Landschaftsaufnahmen sowie die tropischen Pflanzenbilder, die sie herstellten und zum Verkauf anboten, waren lediglich eine Erweiterung ihres Bildangebots. Die Produktion des Bildmaterials erfolgte auf eigenes unternehmerisches Risiko. Auch Georg Leuzinger, der 1867 die fotografische Expedition ins Amazonasgebiet finanzierte, gehörte zur Gruppe der Fotografen, die sich schon sehr früh auf dem Feld der Landschaftsfotografie engagierten. Leuzinger finanzierte die Expedition und musste seine Investition über den Verkauf der Bilder amortisieren und im Idealfall einen Gewinn erzielen.

Die Dokumentarfotografie von Bauprojekten und Modernisierungsmaßnahmen, allen voran der Ausbau des Eisenbahnnetzes in Brasilien, bot einigen Fotografen ab den 1860er Jahren sporadische Verdienstmöglichkeiten. Auch die Begleitung von Reisen oder Expeditionen mit dem Fotoapparat war ein im Entstehen begriffenes Arbeitsfeld für Berufsfotografen. Doch waren die Aufträge von Privatpersonen, Firmen oder staatlichen Stellen in den 1860er Jahren zu selten, um davon leben zu können. Die 1860er Jahre sind als Übergangs-, Aufbau- und Strukturierungsphase der brasilianischen Fotografie zu bezeichnen. Neben der Etablierung einer neuen fotografischen Technik diversifizierte sich das Berufsbild und es entwickelte sich ein fotografischer Markt. Der Handel mit fotografischen Artikeln, der von vielen Fotografen in den Anfangsjahren als zusätzliche Einkommensquelle genutzt worden war, begann sich ebenfalls in den 1860er Jahren als eigenständiges Gewerbe zu bilden. So wurde ab 1866 in der Fotografenrubrik des *Almanak Laemmert* eine eigenständige Unterrubrik für Fotografenhändler eingerichtet, in der eine schnell wachsende Zahl von Anbietern annoncierte.

Neben den als Berufsfotografen bezeichneten Lichtbildnern, deren fotografische Tätigkeit mit der Sicherung des Lebensunterhaltes verknüpft war, war in Brasilien in den 1860er Jahren auch eine kleine Zahl von Amateur- oder Freizeitfotografen aktiv. Über diese frühen Amateure liegen noch so gut wie keine Informationen vor.<sup>212</sup> In seltenen Fällen ist ihre Tätigkeit auch konkret nachweisbar, so etwa im Reisebericht von Elizabeth und Louis Agassiz.<sup>213</sup> Ein weiterer in den 1860er Jahren aktiver Amateurfotograf war Johann Otto Louis Niemeyer, der von 1860 bis 1873 die Kolonie Dona Francisca geleitet hatte. Von ihm stammen 18 Aufnahmen aus der Kolonie, die in einem kleinen Album mit dem Titel *Vistas Photographicas da Colonia Dona Francisca* zusammengefasst sind, das er im Jahre 1866 Kaiser Dom Pedro II. geschenkt hatte.<sup>214</sup>

---

einen Arbeits- oder Motivbereich spezialisierten, sind gleichfalls viele in unterschiedlichen Genres aktive Fotografen nachweisbar.

<sup>212</sup> Ihre Aktivitäten lassen sich anhand des steigenden Angebotes an fotografischen Lehrern und fotografischen Materialien belegen.

<sup>213</sup> Am 21. Juni 1865 besuchte das Ehepaar Agassiz auf Einladung des Senhor Lage dessen Kaffee-Fazenda in der Provinz Minas Gerais. Bei einem Ausflug wurden sie von dessen Schwager, dem Amateurfotografen Senhor Machado, begleitet. Siehe: Agassiz/Agassiz: *A Journey in Brazil*, S. 102.

<sup>214</sup> Das Album befindet sich heute in der Nationalbibliothek von Rio de Janeiro. Acht Reproduktionen sind abgedruckt in: Karp Vasquez: *Deutsche Fotografen des 19. Jahrhunderts in Brasilien*, S. 93-97.

## Rio de Janeiro: Fotografenmetropole in den Tropen

Rio de Janeiro war im gesamten 19. Jahrhundert das fotografische Zentrum des tropischen Landes.<sup>215</sup> Nach Meinung der Kunsthistorikerin Ana Maria Mauad waren zwischen 1840 und 1900 etwa „120 professionelle Fotografen in Rio de Janeiro“ tätig.<sup>216</sup> George Ermakoff schätzt dagegen die Zahl der im 19. Jahrhundert in der Hauptstadt aktiven Lichtbildner „in der Größenordnung von 210 Fotografen“.<sup>217</sup> In den 1840er Jahren waren 21 der 34 in Brasilien bekannten Daguerreotypisten in der Hauptstadt ansässig. In den 1860er Jahren war immer noch fast die Hälfte der im Land aktiven Fotografen in Rio de Janeiro beheimatet. Erst in den 1870er Jahren ging der Anteil der Hauptstadt Fotografen auf 40 % zurück, und am Ende der 1880er Jahre war er schließlich auf 30 % gesunken. Doch auch 50 Jahre nach der Einführung der Fotografie konzentrierte sich der fotografische Markt, nimmt man allein die Zahl der bekannten Fotografenateliers, immer noch auf die Hauptstadt.<sup>218</sup>

Das unabhängige Kaiserreich Brasilien hatte als Agrar- und Handelsnation in der Mitte des 19. Jahrhunderts einen rasanten Aufschwung erlebt. Und die Haupt- und Hafenstadt am Zuckerhut war das bedeutendste Drehkreuz für den Personen- und Warenverkehr von und nach Südamerika. Durch den wachsenden Einsatz von Dampfschiffen seit den 1850er Jahren hatte sich der Verkehr zwischen Brasilien und Europa erheblich intensiviert. 1867 verkehrten regelmäßig Schiffe zwischen Rio de Janeiro, Southampton und Liverpool in England, Bordeaux, Le Havre und Marseille in Frankreich und New York in Nordamerika.<sup>219</sup>

Die Stadt wurde infolge ihrer wachsenden politischen, ökonomischen und kulturellen Bedeutung seit der Mitte des 19. Jahrhunderts von einem rasanten Urbanisierungsprozess erfasst, der sich in den städtebaulichen Maßnahmen widerspiegelte.<sup>220</sup> Im Zentrum der Stadt war eine Vielzahl öffentlicher Gebäude für Verwaltung, Kultur und die medizinische Versorgung errichtet und renoviert worden. Ein repräsentativer öffentlicher Park (*Passeio Público*) war im Stadtzentrum angelegt und der Botanische Garten (*Jardim Botânico*) am Stadtrand modernisiert worden. Infrastrukturmaßnahmen wie der Aufbau einer Gasbeleuchtung auf den öffentlichen Straßen, die Modernisierung der Wasser- und Abwasserversorgung sowie die Anlage schienen-gebundener öffentlicher Transportmittel waren ebenfalls in Angriff genommen worden.

---

<sup>215</sup> Karp Vasquez: *O Brasil na Fotografia Oitocentista*, S. 24.

<sup>216</sup> Ana Maria Mauad: *Sob o signo da imagem. A produção da Fotografia e a controle dos Códigos de Representação da Classe dominante no Rio de Janeiro*. Niterói 1990, S. 96.

<sup>217</sup> Ermakoff: Juan Gutierrez. *Imagens do Rio de Janeiro*, S. 31-32.

<sup>218</sup> Erst im 20. Jahrhundert konnte die Stadt Sao Paulo bezüglich der Zahl der beschäftigten Fotografen mit Rio de Janeiro gleichziehen. Bezieht man die gesamten in den beiden Provinzen tätigen Fotografen in die Rechnung mit ein, so hatte Sao Paulo mit mehr als einem Viertel der in Brasilien aktiven Fotografen (27 %) die Nachbarprovinz Rio de Janeiro bereits überholt. Zu den Zahlen siehe Kossoy: *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro*, S. 27-28.

<sup>219</sup> Das Kaiserreich Brasilien bei der Pariser Universal Ausstellung von 1867, S. 79f.

<sup>220</sup> Peter Weber: *Die Stadt Rio de Janeiro und ihre Vorstädte im Jahr 1875*. In: Brockmann/Stüttgen (Hrsg.): *Spurensuche*, S. 75-83.



Im Vergleich zu europäischen Metropolen war die tropische Hauptstadt eine Kleinstadt. Zur Bevölkerung von Rio de Janeiro lagen in den 1860er Jahren zunächst nur auf Schätzungen und Rechenmodellen basierende Angaben vor.<sup>221</sup> Erst 1872 wurde eine Volkszählung durchgeführt, nach der in Rio de Janeiro 274.972 Stadtbewohner lebten.<sup>222</sup> Paris hatte um die Jahrhundertmitte die Millionenmarke überschritten und in London, der damals größten europäischen Metropole, lebten 3,84 Millionen Menschen.<sup>223</sup> Innerhalb Brasiliens aber war Rio de Janeiro die mit Abstand bevölkerungsreichste Stadt. Fast ein Drittel der Hauptstadtbewohner waren Ausländer.<sup>224</sup> Schon Anfang der 1860er Jahre hatte der Schweizer Gesandte Johann Jakob Tschudi den hohen Ausländeranteil in der Stadt hervorgehoben:

„Wie in jeder Weltstadt sind auch hier alle Nationalitäten in größerem und geringerem Verhältnis vertreten, begreiflicherweise diejenige am stärksten, deren Blut in den Adern des grösseren Theils der gegenwärtig einheimischen Bevölkerung rollt, die einst das Kaiserreich seine Tochterkolonie nannte. Aber ungleich den europäischen Hauptstädten, in deren Mauern sich Tausende von Fremden versammeln, um sich süssig niederzulassen und eine neue Heimat zu finden, nehmen in Rio de Janeiro die Fremden, fast der vierte Theil der Einwohnerzahl, nur einen vorübergehenden Aufenthalt; sie haben alle nur den einen Zweck, bald und womöglich viel Geld zu verdienen und dann dem Lande für immer Lebewohl zu sagen. Nur ein winziger Bruchtheil wird sich hier freiwillig für sich selbst und seine Kinder eine bleibende Zukunft gründen.“<sup>225</sup>

Der hohe Ausländeranteil und die starke Bevölkerungsfuktuation waren für die Entwicklung der Fotografie von maßgeblicher Bedeutung. Die kurz- und mittelfristigen Aufenthalte ausländischer Geschäftsleute, politischer und militärischer Würdenträger, Künstler und Wissenschaftler lieferten den Fotografen regelmäßig neue Kunden.

Die Fotografen, die im Übrigen selbst zum großen Teil aus Europa und Nordamerika stammten, fanden in Rio de Janeiro, gerade im Vergleich zu anderen brasilianischen Städten, beste Rahmenbedingungen für die Ausübung ihrer Profession vor. Denn neben den in großer Zahl die Stadt besuchenden ausländischen Würdenträgern und Geschäftsleuten gehörten auch die

---

<sup>221</sup> In der 1867 im Rahmen der Pariser Universalausstellung publizierten Selbstdarstellung wurde die Einwohnerzahl der Stadt mit 600.000 angegeben, „520.000 in der Stadt selbst und 80.000 in den äußeren Kirchspielen“. Vgl.: Das Kaiserreich Brasilien bei der Pariser Universal Ausstellung von 1867, S. 29-31 und besonders S. 131.

<sup>222</sup> Demnach lebten 1.057.696 Menschen in der Provinz Rio de Janeiro, unterteilt in 274.972 Stadtbewohner und 782.724 Menschen, die in den Kleinstädten, Dörfern und Gehöften im Landesinneren der Provinz lebten. Siehe: Diretoria Geral de Estatística (Hrsg.): Recenseamento Geral do Império de 1872. 12 Bände. Rio de Janeiro 1876.

<sup>223</sup> Die Zahlen zitiert nach Laurence Hallewell: Books in Brazil. New York 1982, S. 42-43.

<sup>224</sup> Von den 274.972 erfassten Bewohnern Rio de Janeiros wurden 84.279 als Ausländer klassifiziert. Davon galten annähernd 70.000 als sogenannte freie Ausländer. Die Portugiesen stellten mit 55.933 Personen mit Abstand die größte nationale Gruppe. Es folgen Franzosen (2.884), Italiener (1.738) und Deutsche (1.459), die noch vor den Spaniern (1.451) und den Engländern (966) lagen.

<sup>225</sup> Johann Jakob von Tschudi: Reisen durch Südamerika. 5 Bände. Leipzig, 1866-1869. Hier: Bd.1, S. 99.

Kaiserfamilie sowie die heimische Elite zum exklusiven Kundenkreis der Fotografen in Rio de Janeiro.<sup>226</sup>

### Entwicklung des fotografischen Gewerbes in Rio de Janeiro 1840-1889

Seit den ersten Anzeigen von Daguerreotypisten in der Hauptstadt bis zur Mitte der 1850er Jahre hatte sich ihre Zahl nur langsam erhöht. Im Jahre 1855 annoncierten neun verschiedene Ateliers in der entsprechenden Rubrik im *Almanak Laemmert*.

Jahr	Anzeigen (Ateliers)
1847	3 (3)
1848	3 (3)
1849	4 (4)
1850	7 (7)
1851	8 (8)
1852	6 (6)
1853	8 (7)
1854	4 (4)
1855	10 (9)

Tabelle 1: Anzeigenentwicklung der Rubrik *Daguerreotypisten* im *Almanak Laemmert* (1847-1855)

In den 1860er Jahren geriet der fotografische Markt stark in Bewegung. Die Zahl der aktiven Fotografen erhöhte sich massiv: 1860 annoncierten 11 Fotografen und 2 Händler fotografischer Artikel im *Almanak Laemmert*. Diese Zahl hatte sich bis zum Ende des Jahrzehnts fast verdreifacht, 1868 und 1869 annoncierten jeweils 30 Fotografen und 6 Händler ihr Angebot. In den 1870er Jahren ging die Zahl der Fotografen auf 15 zurück, die Zahl der Geschäfte, die Fotografien und fotografische Artikel vertrieben, stieg gleichzeitig bis auf 7 Unternehmen an. Die Hochphase der vielen, meist kurzlebigen fotografischen Unternehmungen war vorüber, der Markt begann sich zu konzentrieren und die Zahl der Ateliers zu stabilisieren.

Dieser Konzentrationsprozess setzte sich in den 1880er Jahren bei leicht steigenden Wettbewerberzahlen fort. Bis zum Ende der Monarchie stieg die Zahl der im *Almanak Laemmert* annoncierenden Fotografen wieder leicht an, während die Zahl der Händler fotografischer Artikel zurückging. 1889, im Jahr der Absetzung von Kaiser Dom Pedro II., annoncierten in Rio de Janeiro 20 fotografische Ateliers und 2 Geschäfte für Fotografiebedarf.

Die Rubrik lautete von 1856 bis 1865 *Daguerreotypisten und Fotografen*. Ab 1866 wurde sie umbenannt in *Fotografen*, gleichzeitig wurde eine Unterkategorie für *Händler fotografischer Artikel* eingeführt. Bei eindeutigen Doppel- oder Mehrfachanzeigen eines Ateliers wurde dieses

---

<sup>226</sup> Pedro Vasquez: Dom Pedro II. e a fotografia no Brasil.

nur ein Mal gezählt. Bei unterschiedlichen Annoncen von verschiedenen Fotografen unter der gleichen Adresse wurde jedes Atelier einzeln gezählt.

<b>Jahr</b>	<b>Fotografenateliers</b>	<b>Händler</b>
1856	9	2
1857	9	2
1858	10	2
1859	10	2
1860	11	2
1861	15	2
1862	19	1
1863	26	1
1864	27	2
1865	24	2
1866	27	5
1867	26	4
1868	30	6
1869	30	6
1870	28	5
1871	24	5
1872	25	5
1873	21	4
1874	20	3
1875	22	3
1876	17	5
1877	16	6
1878	14	7
1879	15	7
1880	16	5
1881	17	5
1882	19	3
1883	21	3
1884	18	3
1885	19	3
1886	19	3
1887	18	3
1888	19	3
1889	20	2

Tabelle 2: Anzeigen fotografischer Ateliers,  
*Almanak Laemmert* (1856-1889)

Die Kurzlebigkeit der meisten fotografischen Unternehmungen und die Vielzahl von Geschäftsaufgaben, -übernahmen und Partnerwechseln sind charakteristische Merkmale des

fotografischen Marktes in Rio de Janeiro während des 19. Jahrhunderts. Die Unruhe auf dem fotografischen Feld ist ein Indiz für den kleinen fotografischen Markt in Rio de Janeiro, auf dem die Konkurrenz sehr groß war und die Erfolgserwartungen vieler europäischer Fotografen nicht erfüllt werden konnten, die daraufhin neue berufliche Wege einschlugen oder in ihre Heimatländer zurückkehrten. Dennoch lässt sich eine gewisse Kontinuität bei den von Fotografen genutzten Adressen feststellen. Zwar wechselten die Besitzer und Teilhaber, aber die fotografischen Adressen veränderten sich nicht. Das Material und die Negative wurden ebenfalls an die Nachfolger übergeben oder verkauft. Zur Illustration der Fluktuation soll kurz die Entwicklung des fotografischen Studios in der Rua dos Ourives No. 34 geschildert werden.<sup>227</sup> Im Oktober 1850 eröffnete der englische Daguerreotypist William oder Guilherme Telfer unter dieser Adresse sein Studio. Telfer war bereits 1849 nach Rio de Janeiro gekommen und hatte unter zwei verschiedenen Adressen sein Studio betrieben, ehe er sein Atelier in die Rua dos Ourives verlegt hatte. Er arbeitete bis 1855 als Porträtfotograf unter dieser Adresse, die in jenem Jahr von Diogo Luiz Cypriano übernommen wurde. Letzterer lebte und arbeitete seit Anfang der 1850er Jahre in Rio de Janeiro und hatte vermutlich vor der Übernahme bei Telfer die Arbeit als Daguerreotypist erlernt. Cypriano war bis 1877 in diesem zentral gelegenen Atelier tätig und hatte während der 22 Jahre mit wechselnden Partnern zusammengearbeitet. Im Dezember 1857 war bei ihm kurzzeitig der amerikanische Porträtfotograf Smith, ein Spezialist der damals modernen Ambrotypie, eingestiegen, der ihn aber im folgenden Jahr wieder verlassen hatte. Cypriano arbeitete von 1863 bis 1865 mit Jose Henrique Aranha als Geschäftspartner zusammen, ehe dieser sich mit einem eigenen Porträtstudio in der Rua do Ouvidor selbstständig machte. In den folgenden fünf Jahren leitete Cypriano sein Studio alleine, bis im Mai 1870 Pedro Satyro de Souza da Silveira als neuer Geschäftspartner einstieg und gleichzeitig die Accessoires des gerade aufgelösten Ateliers von Stahl und Wahnschaffe für das Atelier angeschafft wurden.<sup>228</sup> Als sich Cypriano im Jahre 1877 aus dem Geschäft zurückzog, wurde das Porträtatelier von seinem Geschäftspartner Silveira übernommen und bis 1888 weitergeführt. Im Januar 1889 übernahm schließlich Bernardo Lopes Guimarães als neuer Besitzer das Atelier, das er dann ohne Unterbrechung bis 1902 weiterführte.<sup>229</sup> Die Ateliers und Studios der Fotografen konzentrierten sich, ebenso wie die Geschäfte für fotografisches Zubehör und fotografische Artikel, im Zentrum der Stadt, in unmittelbarer Nachbarschaft zu den Hotels, Cafés, Geschäften und Boutiquen, in denen aus Europa importierte Waren angeboten wurden und die einen Anziehungspunkt für die wohlhabenden Bewohner der Stadt und ihre internationalen Besucher darstellten. Die exklusiven Geschäftsstraßen wie die Rua do Ouvidor, die Rua dos Ourives und die Rua dos Latoeiros (ab 1865: Rua Gonçalves Dias), gehörten zu

---

<sup>227</sup> Zu den wechselnden Fotografen, die im Atelier in der Rua dos Ourives 34 gearbeitet haben, siehe: Kossoy: *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro*, S. 61 (Aranha), S. 117 (Diogo Luiz Cypriano); S. 295 (Pedro Satyro de Souza da Silveira); S. 306 (Guilherme Telfer).

<sup>228</sup> *Jornal do Commercio* vom 22. Mai 1870, S. 4.

<sup>229</sup> Guimarães Lopes hatte seit den 1860er Jahren mit wechselnden Partnern an unterschiedlichen Orten der Stadt als Porträtfotograf gearbeitet, ehe er das Atelier in der Rua do Ourives No. 34 übernahm. Vgl. Kossoy: *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro*, S. 167ff.

den ersten Fotografenadressen der Hauptstadt.<sup>230</sup> Fast die Hälfte der in den 1860er Jahren in Rio ansässigen Fotografen hatte ihre Geschäftsadresse in einer dieser drei Straßen. Wer sich porträtieren lassen wollte, wer einen Fotografen zur Dokumentation seines Wohnsitzes in den Tropen suchte oder auf der Suche nach Fotografien von Land und Leuten war, der wurde hier fündig.

Jahr	Fotografenateliers & Händler	Rua d'Ouvidor	Rua dos Ourives	Rua dos Latoeiros (Gonçalves Dias)
1860	13	3	1	2
1863	27	8	2	7
1866	32	7	4	7
1869	36	8	5	6
1872	30	6	3	6
1875	25	5	5	4
1878	21	3	4	2
1881	22	4	4	2

Tabelle 3: Fotografen in den Hauptstraßen (1860-1881) <sup>231</sup>

Die Rua do Ouvidor war die exklusivste Fotografenadresse in der tropischen Hauptstadt. Im Haus mit der Nummer 36 betrieb Georg Leuzinger ab 1840 seine Papier- und Kunsthandlung und ab 1866 seine fotografische Werkstatt, die „*Officina Photographica de G. Leuzinger*“. In der Nummer 59<sup>232</sup> existierte von 1855 bis 1888 das vom Franzosen Morange gegründete Geschäft für fotografische Artikel: „Im Geschäft von C. Morange & C. findet man die berühmten Instrumente für die Daguerreotypie des gefeierten Voigtländer und alle weiteren Artikel, die zur Ausübung dieser Kunst benötigt werden, inklusive der chemischen Artikel.“<sup>233</sup> Die Apparate und fotografischen Artikel wurden direkt aus Paris, wo die Firma seit 1849 eine eigene Filiale unterhielt, importiert. 1860 trat Julio Claudio Chaigneau als Teilhaber in die Firma ein, die er dann von 1865 bis zur Schließung in 1888 ohne Partner weiterführte. Die mit 33 Jahren langlebige Firma für fotografischen Bedarf vertrieb ab 1873 auch die Fotografien von Marc Ferrez, dem bedeutendsten Fotografen Brasiliens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.<sup>234</sup> In der Nummer 102 hatte 1864 der portugiesische Porträtfotograf Joaquim Insley Pacheco sein Atelier eingerichtet, das bis 1895 unter dieser Adresse firmierte. Pacheco war einer der

<sup>230</sup> Auch um die beiden Plätze Largo de S. Francisco de Paula und den Praça da Constituição eröffneten Fotografen ihre Ateliers, ebenso in den kleineren Nebenstraßen, wie der Rua da Quitanda, der Rua da Carioca oder der Rua de S. Jose.

<sup>231</sup> Die Angaben sind aus den Anzeigen im *Almanak Laemmert* kompiliert.

<sup>232</sup> 1875 kam es in der Rua do Ouvidor zu einer Neunummerierung. Statt der Nummer 59 erhielt das Fotofachgeschäft von Chaigneau ab 1875 die Hausnummer 55.

<sup>233</sup> Anzeige im *Almanak Laemmert* aus dem Jahre 1855, Rubrik *Daguerreotypisten*, S. 580.

<sup>234</sup> Siehe Turazzi: Marc Ferrez, S. 114.

bekanntesten Porträtfotografen, zu dessen exklusiver Kundschaft die kaiserliche Familie und die politischen und ökonomischen Eliten des Kaiserreiches zählten. Er hatte nach seiner Ankunft in Rio de Janeiro im Jahre 1854 zunächst in der Rua do Ouvidor 31 und ab 1858 in der Nummer 40 sein Atelier eingerichtet, ehe er 1864 sein florierendes Etablissement in die Nummer 102 verlegte.<sup>235</sup> Im Erdgeschoss des Gebäudes vertrieb von 1863 bis 1869 der Franzose Henri Desiré Domère ein umfangreiches Angebot fotografischer Artikel, das von Aufnahmen berühmter Persönlichkeiten bis hin zu Alben für die Aufbewahrung von Carte-de-visite-Fotografien reichte.<sup>236</sup> Nach dem Rückzug von Domère erscheint es nachbetrachtend plausibel, dass Pacheco selbst in den Handel mit fotografischen Artikeln eingestiegen war.

Die übrigen fotografischen Unternehmungen in der Rua do Ouvidor waren nur von kurzer Dauer.<sup>237</sup> In der Nummer 75 firmierte im Jahr 1848 das erste in der Straße eröffnete fotografische Atelier, das von einem anonym gebliebenen Fotografen betrieben worden war. Ende der 1840er Jahre hatte W. R. William ein Atelier in der Nummer 56 eingerichtet. Der Franzose A. Verre hatte 1854 im Obergeschoss der Nummer 59, in dem die Kunsthandlung Morange ansässig war, kurzzeitig ein Porträtatelier betrieben.<sup>238</sup> Im Obergeschoss der Nummer 62 firmierte von 1862 bis 1872 das Porträtstudio von Justiniano Jose de Barros.<sup>239</sup> Und in der ersten Hälfte der 1870er bot unter der gleichen Adresse Bernardo Lopes Guimarães seine Dienste an.<sup>240</sup> Die Nachbaradresse No. 64A diente in den 1850er Jahren kurzzeitig als Atelier des Franzosen Jules Casimir.<sup>241</sup> Der Porträtfotograf hatte dort zunächst sein Atelier eingerichtet, ehe er 1853 in die Nummer 66 umzog. 1865 übernahm Aranha das Atelier, das er bis 1873 führte.<sup>242</sup> 1864 wurde im Haus mit der Nummer 75 für ein Jahr von van Nyvel, Guimarães & C. ein Atelier betrieben. Fast ein Jahrzehnt hingegen beherbergte die Rua do Ouvidor 117 ein Atelier: Von 1860 bis 1862 waren hier die französischen Geschäftspartner Maupoint & Robin aktiv, ehe das Atelier 1863 von Stahl & Wahnschaffe übernommen wurde und bis zu Wahnschaffes Rückkehr nach Europa Anfang der 1870er Jahre bestand.<sup>243</sup> In der Rua do Ouvidor 123 hatte der im Kunsthandel tätige José Ruque von 1856 bis 1860 auch

---

<sup>235</sup> Kossoy: Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro, S. 247ff.

<sup>236</sup> Ebenda, S. 122f.

<sup>237</sup> Die folgenden Angaben stammen von Kossoy: Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro.

<sup>238</sup> Verre bot „Daguerreotypien und Fotografien auf Papier und Elfenbein“ an. Das Atelier war, wie es in den Anzeigen hieß, „täglich von 10 Uhr morgens bis um 3 Uhr nachmittags“ geöffnet, siehe: *Almanak Laemmert* von 1854, Rubrik *Daguerreotypisten*, S. 522.

<sup>239</sup> Der Porträtfotograf hatte in den 1850er Jahren zunächst in Rio de Janeiro an wechselnden Adressen gearbeitet und war als Wanderfotograf in die südlichen Provinzen des Landes gereist. 1860 war er in die Hauptstadt zurückgekehrt, hatte zuerst sein Atelier in der Rua dos Pescadores eröffnet, ehe er es in die renommierte Rua do Ouvidor verlegte. Vgl. Kossoy: Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro, S. 75f.

<sup>240</sup> Ebenda, S. 165f.

<sup>241</sup> Ebenda, S. 104.

<sup>242</sup> Zum Verkauf des Ateliers in der Rua do Ouvidor 66: *Jornal do Commercio*, 21. August 1864, S. 2.

<sup>243</sup> Die Ateliergemeinschaft von August Stahl und Germano Wahnschaffe wurde nach der Rückkehr des schwer erkrankten Stahl aufgelöst. Die Instrumente und Einrichtung hatte der Kollege Cypriano übernommen. Siehe Kossoy: Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro, S. 300-303.

fotografische Artikel vertrieben.<sup>244</sup> Nach Ruques Weggang zu Beginn der 1860er Jahre folgten drei Fotografen in kurzem Wechsel. Die 1863-64 dort ansässige Ateliergemeinschaft *Canto & Sardenberg* wurde 1865 von Matheus de Oliveira abgelöst, der 1866 nach nur einem Jahr das Atelier an *Araujo & C.* übergab, der ebenfalls nach einem Jahr wieder aufhörte.

Aus der geschilderten Entwicklung der Ateliers und fotografischen Firmen in der Rua do Ouvidor mit ständigen Firmeneröffnungen, -schließungen und Partner-wechseln sind die Schwierigkeiten der meisten fotografischen Unternehmungen erneut sichtbar geworden. Gleichzeitig ist das Umfeld erkennbar, in dem der Schweizer Kunsthändler Georg Leuzinger seit 1840 tätig war und in dem er 1865 seine eigene fotografische Werkstatt eingerichtet hatte. Thomas Theye hatte die 1860er Jahre als „die große Zeit der Fotostudios“<sup>245</sup> bezeichnet, in der Fotografen überall auf der Welt „an den Handelsplätzen und sogenannten Vertragshäfen“ ihre Ateliers und fotografischen Bilderhandlungen eröffnet hatten. In Rio de Janeiro markiert dieses Jahrzehnt den Aufbau eines fotografischen Marktes und die allmähliche Strukturierung des fotografischen Gewerbes. Bezüglich des fotografischen Feldes ist dieses Jahrzehnt eine Zeit des Übergangs und der langsamen Entwicklung. Die hohen Risiken stehen einer Vielzahl von Möglichkeiten gegenüber. Die zumeist nur für kurze Zeit bestehenden Geschäfte deuten die ökonomisch schwierige Lage der Fotografie im tropischen Kaiserreich an. Den vielen Geschichten des Scheiterns steht nur eine geringe Zahl von Erfolgsgeschichten, wie die von Georg Leuzinger, gegenüber.

### **Fotografie im Amazonasbecken**

In Manaus und Belém waren bis zum Ende der 1860er Jahre für jeweils begrenzte Zeiträume einige sehr wenige Berufsfotografen als Porträtisten aktiv, zu denen bis auf die Namen und ungefähre Dauer ihrer Anwesenheit fast keine Informationen vorliegen.<sup>246</sup> Der Italiener Felipe Augusto Fidanza, der 1867 mit der offiziellen Eröffnung des Amazonasstroms nach Belém gekommen war, scheint einer der ersten Berufsfotografen gewesen zu sein, die sich über einen längeren Zeitraum in der Region etabliert hatten, und er stellte neben seiner Tätigkeit als Porträtfotograf ab den 1870er Jahren auch einige Stadt- und Landschaftsaufnahmen her.<sup>247</sup>

Ein Hauptproblem der Herstellung fotografischer Aufnahmen außerhalb eines Ateliers in einer der beiden Provinzhauptstädte lag in den extremen logistischen Herausforderungen. Die Fotografen mussten eine Vielzahl an Instrumenten, Chemikalien und schweren Ausrüstungsgegenständen in die abgelegene tropische Region transportieren. Die hergestellten

---

<sup>244</sup> In einer Anzeige aus dem Jahr 1856 führt er detailliert sein fotografisches Angebot auf: „Das komplette Sortiment aller für die Daguerreotypie notwendigen Artikel. Dazu gehören Porträtapparate, fotografische Platten in allen Größen, Passe-partouts, Rahmen, Kisten, Brom, Goldsalz, Gefäße für chemische Bäder, Öfen für Quecksilber, ‚Rotten-Stone, Tripoli und Rouge‘ zum Polieren der Platten.“ Der Anzeigentext im *Almanak Laemmert* für das Jahr 1856, S. 619.

<sup>245</sup> Thomas Theye: Einführung, in: derselbe (Hrsg.): *Der geraubte Schatten*, S. 8-59, hier S. 27.

<sup>246</sup> Für die in den 1860er und 1870er Jahren in den Provinzen Amazonas und Pará annoncierenden Fotografen siehe: Kossoy: *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro*, S. 340f. und 347.

<sup>247</sup> Ebenda, S. 139f.

Daguerreotypien, Ambrotypien und Glasnegative mussten anschließend unbeschadet zurücktransportiert werden, um davon die fotografischen Abzüge herstellen zu können. Das zweite, ebenfalls sehr große Problem lag im Arbeiten im feuchtheißen tropischen Klima. Die fotografischen Chemikalien mussten den spezifischen klimatischen Bedingungen angepasst werden.<sup>248</sup> Diese schwierigen Arbeitsbedingungen hatten zur Folge, dass bis in die 1860er Jahre nur sehr wenige Lichtbildner erfolgreich im Amazonasgebiet Aufnahmen hergestellt hatten. Der nordamerikanische Daguerreotypist Charles DeForest Fredricks etwa war bei seinem Versuch in den 1840er Jahren, im Amazonasgebiet Aufnahmen anzufertigen, beinahe umgekommen.<sup>249</sup> Der gerade zum Fotografen ausgebildete Fredricks war mitten im Urwald von seinen indianischen Führern ohne Boot und Proviant zurückgelassen worden und wurde erst nach mehrwöchigem Herumirren gerettet. Die fotografische Ausrüstung und die von ihm angefertigten Aufnahmen musste er bei seiner dramatischen Rettung im Dschungel zurücklassen und sie sind verlorengegangen. Der französische Maler und Amateurfotograf François-Auguste Biard, der 1859 ins Amazonasgebiet gereist war, war ebenfalls nur beschränkt erfolgreich. Auch seine Originale sind verschollen, doch existieren immerhin schriftliche Angaben zu seiner fotografischen Tätigkeit und einige nach den Fotografien hergestellte Holzstichillustrationen.

Als Biard 1858 nach Brasilien kam, verfügte er weder über eine Ausrüstung noch über Kenntnisse der fotografischen Technik, allerdings besaß er eine breite Erfahrung als Expeditions-Maler.<sup>250</sup> Ehe er im November 1858 zu seiner ersten Expedition in die Provinz Espirito Santo aufbrach, erwarb er in Rio de Janeiro eine gebrauchte fotografische Ausrüstung und ein Lehrbuch.<sup>251</sup> Die Fotografie sollte ihm als visuelles Aufzeichnungsverfahren dienen, mit dem er wesentlich schneller als mit dem Zeichenstift detaillierte Landschafts- und Pflanzenbilder herstellen konnte, die ihm bei der Anfertigung von Öl- und Aquarellbildern als Erinnerungsstütze und Vorlage dienen sollten.<sup>252</sup> Widrige Wetterbedingungen und fehlende Träger verhinderten zunächst die ersten fotografischen Versuche des vollkommen unerfahrenen Autodidakten. Als Biard endlich mit der fotografischen Arbeit beginnen konnte, erwies sich die mangelnde Erfahrung als zentrales Hindernis für das erfolgreiche Arbeiten mit der modernen Bildertechnik. Biard hatte auf diese erste Expedition zwölf fotografische Platten mitgenommen, mit denen er nach seinen Angaben nur in den seltensten Fällen

---

<sup>248</sup> Die Herstellung der fotografischen Chemikalien verlangte eine Vielzahl an Operationen in genau festgelegten Arbeitsschritten, mit exakt festgelegten Mengenangaben und Reaktionszeiten. Zudem mussten diese Vorbereitungsarbeiten, ebenso wie die direkte Präparation der fotografischen Negative und die Nachbearbeitung, in einem abgedunkelten Raum vorgenommen werden.

<sup>249</sup> Beaumont Newhall: *The daguerreotype in America*. New York 1976, S. 72-73.

<sup>250</sup> Zu Biard in Brasilien vgl. Araujo: *Encontros difíceis*, S. 15-39; die Rekonstruktion seiner fotografischen Aktivitäten basiert auf dem Reisebericht: François-Auguste Biard: *Deux années au Brésil*. Paris 1862.

<sup>251</sup> Biard: *Deux années au Brésil*, S. 115; Er arbeitete mit großer Wahrscheinlichkeit mit Ambrotypien, dem zu diesem Zeitpunkt in Brasilien gebräuchlichen fotografischen Verfahren. Die von ihm benutzten Chemikalien, der Materialbruch und das Herumzeigen von Aufnahmen unmittelbar nach deren Herstellung weisen auf dieses Verfahren hin.

<sup>252</sup> Ebenda, S. 432.



zufriedenstellende fotografische Bilder erzielen konnte.<sup>253</sup> Allerdings war er von der Nützlichkeit der Fotografie und vom Erfolg des visuellen Dokumentationsmediums überzeugt und nahm auch bei der anschließenden Expedition ins Amazonasgebiet die fotografische Ausrüstung mit. Unmittelbar nach der Ankunft in Belém unternahm er erste Versuche mit der Kamera, die wenig erfolgreich waren.<sup>254</sup> Die Feuchtigkeit und der Regen beschädigten immer wieder seine fotografische Ausrüstung, welche er ausbessern und reparieren musste.<sup>255</sup> Erst während seines mehrwöchigen Aufenthaltes in Manaus widmete er sich – wie es schien, mit gewissem Erfolg – der Fotografie.<sup>256</sup> Bei der anschließenden Expedition im Ruderboot auf dem Rio Madeira allerdings war er wiederum erfolglos. Bei einem fotografischen Versuch am Rio Madeira brach das Fotografenzelt mit den Chemikalien zusammen, und „auch wenn die Platten nicht zerbrachen, so wurden sie doch stark befleckt“.<sup>257</sup>

Die Angst der Indianer vor dem Apparat und vor fotografischen Aufnahmen, die nach Biards Angaben von seinem eigenen Gehilfen geschürt wurde, stellte ihn ebenfalls vor unlösbare Probleme.<sup>258</sup>

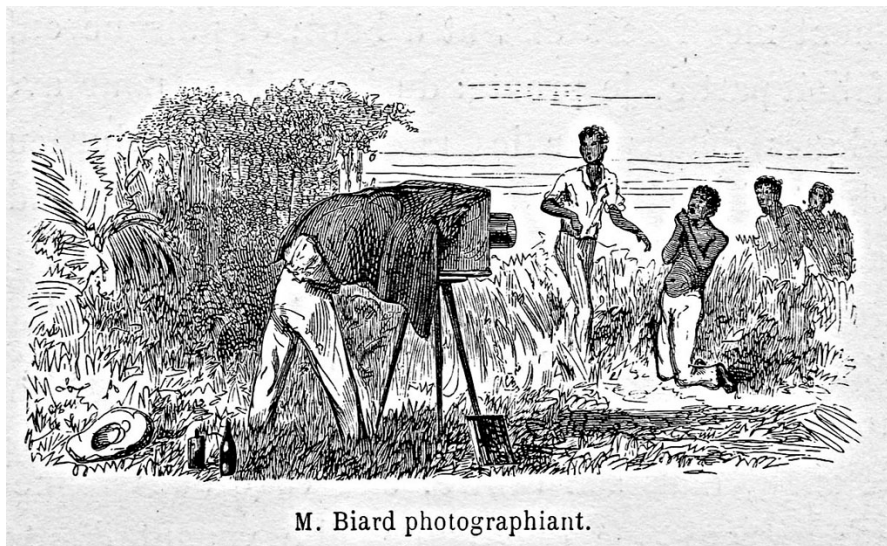


Abb. 3.2.1: „M. Biard photographiant“, aus: François-Auguste Biard: Deux années au Brésil. Paris 1862, S. 569.

<sup>253</sup> In einem Satz fasst er das Ergebnis seiner fotografischen Arbeit prägnant zusammen: „Sehr viel Arbeit für unbedeutende Resultate.“ Ebenda, S. 248.

<sup>254</sup> Ebenda, S. 331. Die lichtempfindliche Lösung verklebte ihm die Platten, der verwendete Äther trocknete zu schnell und die Kollodiumschicht löste sich wieder vom Bildträger.

<sup>255</sup> Ebenda, S. 410.

<sup>256</sup> Am Ende seines Aufenthaltes in Manaus äußert er sich in jedem Fall zufrieden mit seiner Ausbeute an Fotografien, die er in dieser Zeit hergestellt hatte. Ebenda, S. 437.

<sup>257</sup> Ebenda, S. 504.

<sup>258</sup> Ebenda, S. 568. Biards Diener Policarpo hatte die Geschichte verbreitet, wonach Biard die Porträts zum Zwecke eines anschließenden Raubs der so festgehaltenen Köpfe betrieb. Die Köpfe waren in diesen erfundenen Geschichten für europäische Interessenten bestimmt. Die Indianer, so Policarpo würden eines Tages ohne ihre Köpfe aufwachen.

In gebeugter Haltung steht er hinter der Kamera. Sein Oberkörper ist mit einem schwarzen Tuch bedeckt, das mit der Kamera verbunden ist. An einen Fuß des Stativs ist die Transportkassette für die Glasplatte zu erkennen. Abgebildet ist der Moment, in dem Biard einen Indianer in betender oder flehender Haltung fotografiert.

Die Gesamtzahl der von Biard ins Amazonasgebiet mitgeführten Glasplatten und erfolgreich hergestellten Fotografien während seines mehrwöchigen Aufenthaltes ist nicht bekannt. In dem 1862 erschienenen Reisebericht sind nur zwei der 180 Illustrationen eindeutig nach fotografischen Vorlagen entstanden. In beiden Fällen ist in der Bildlegende mitgeteilt, dass die Bilder, auf denen Biard jeweils vor einfachen Hütten zu sehen ist, „d’après une photographie“ entstanden sind.<sup>259</sup>

Der unerfahrene Amateurfotograf Biard scheiterte an den komplexen fotografischen Operationen unter extremen klimatischen Bedingungen und prekären Rahmenbedingungen während seiner Expedition. Ihm gelang es nicht, in den Tropen adäquate fotografische Chemikalien herzustellen. Bereits die Herstellung von Landschaftsaufnahmen stellte ihn vor erhebliche Probleme, die sich im Falle der Porträtaufnahmen zu unüberwindlichen Hindernissen entwickelten. Selbst die sichere Aufbewahrung und der unbeschadete Transport der wenigen von ihm hergestellten Bilder scheint ihm nur mit Einschränkungen gelungen zu sein, so dass Biards fotografische Versuche im Amazonasgebiet als gescheitert gelten können.

Walter Hunnewell, der Mitte der 1860er Jahre zur Expeditions Mannschaft von Louis Agassiz gehörte, ist der erste reisende Amazonasfotograf, von dem auch Abzüge vorliegen.<sup>260</sup> Agassiz setzte bei seiner in den Jahren 1865 und 1866 durchgeführten Expedition ins Amazonasgebiet neben der Aquarellzeichnung erstmals auch die Fotografie ein, die während der Amazonas-expedition allerdings lediglich für die Erstellung von Porträtaufnahmen zum Einsatz kam. Bei der visuellen Dokumentation der verschiedenen Fischarten, einem der Forschungsgebiete von Agassiz, spielte die Aufzeichnung von Farbinformationen eine bedeutende Rolle, was automatisch zum Ausschluss der Fotografie geführt hatte. Abgesehen davon, dass die Fotografie in der Mitte der 1860er Jahre noch weit davon entfernt war, farbige Lichtbilder produzieren zu können, war der fotografische Prozess sehr langsam und bei der geforderten Bildmenge auch logistisch kaum zu bewältigen.<sup>261</sup> Agassiz verstand die Fotografie als ideales

---

<sup>259</sup> Abbildungen: „M. Biard pose d’après une photographie“, in Biard: Deux années au Brésil, S. 594, und: „M. Biard se photographiant à Abacatchi“, in: ebenda, S. 597; möglicherweise sind auch andere Landschaftsaufnahmen nach fotografischen Vorlagen entstanden, Biard hat aber in keiner der anderen Bildlegenden auf eine fotografische Vorlage hingewiesen. Auch lässt die Qualität der Illustrationen keine eindeutigen Rückschlüsse auf die Bildvorlage zu.

<sup>260</sup> Walter Hunnewells Aufnahmen befinden sich heute im Peabody Museum of Archaeology and Ethnology Cambridge, MA.

<sup>261</sup> Jacques Burkhardt, der erfahrene Expeditionszeichner und langjährige Mitarbeiter von Agassiz, hatte während der fünfeinhalbmonatigen Expedition auf dem Amazonas mehr als 800 aquarellierte Fischzeichnungen und mehrere Landschaftsaufnahmen hergestellt. Während der Brasilienreise hatte Burkhardt über 2.000 Aquarelle der gesammelten Fische angefertigt, von denen heute noch 485 existieren, die in der Ernst Mayr Library im Museum of Comparative Zoology der Harvard Universität in

visuelles Dokumentationsmedium für das Porträtieren von Vertretern unterschiedlicher Ethnien.<sup>262</sup> Bereits in Rio de Janeiro hatte er das Atelier von Stahl & Wahnschaffe mit der Anfertigung von sogenannten anthropologischen Portraits beauftragt.<sup>263</sup> Um im Amazonasgebiet anthropologische Porträts erstellen zu können, ließ er bereits unmittelbar nach der Ankunft der Expeditionsgruppe in Rio de Janeiro seinen Studenten Walter Hunnewell zwei Monate lang in der neuen Bildtechnik ausbilden.<sup>264</sup> Vermutlich hat Hunnewell seine Kurzausbildung im Atelier von Stahl & Wahnschaffe erhalten, die bereits in Rio de Janeiro die anthropologischen Porträts für Agassiz herstellten.<sup>265</sup> Walter Hunnewell verfügte nach seiner mehrmonatigen Ausbildung zwar über mehr Erfahrung als François Biard und als Mitglied der von Louis Agassiz geleiteten Expedition standen ihm wesentlich bessere Transport- und Arbeitsbedingungen zur Verfügung, doch stellten auch ihn die extremen tropischen klimatischen Bedingungen und die eingeschränkte Erfahrung vor erhebliche Probleme.<sup>266</sup>

Soweit erkennbar ist, beschränkte sich Hunnewells fotografische Tätigkeit auf mehrtägige Porträtsitzungen in einem provisorisch errichteten Atelier in der Provinzhauptstadt Manaus am Ende des Jahres 1865.<sup>267</sup> Er nahm in dieser Zeit 40-50 Personen in bekleidetem und unbekleidetem Zustand in Frontal-, Profil- und Rückansicht auf.

---

Cambridge aufbewahrt werden. Zu seiner Biografie und Bildbeispielen der von ihm hergestellten Aquarelle vgl. Freitas: Hartt: *Expeditions in Imperial Brazil*, S. 84-112.

<sup>262</sup> Isaac: *Louis Agassiz's Photographs in Brazil*, S. 3-11; schon in seiner nordamerikanischen Wahlheimat hatte er in den 1850er Jahren Aufnahmen von Schwarzen herstellen lassen. Vgl. Molly Rogers: *The Slave Daguerreotypes of the Peabody Museum: Scientific Meaning and Utility*, in: *History of Photography* 30,1/2006, S. 39-54.

<sup>263</sup> Vgl. Prussat: *Bilder der Sklaverei*, S. 76; Ermakoff: *O negro na fotografia brasileiro do século XIX*, S. 230ff. (mit zahlreichen Reproduktionen der Aufnahmen).

<sup>264</sup> Unter dem Datum des 2. Mai 1865 findet sich in der Reisebeschreibung der entsprechende Eintrag: „Mr. Hunnewell is studying at a photographic establishment, fitting himself to assist Mr. Agassiz in this way when we are beyond the reach of professional artists.“ In: Agassiz/Agassiz: *A Journey in Brazil*, S. 60.

<sup>265</sup> Zum Atelier von Stahl siehe: Kossoy: *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro*, S. 300ff.; Bia Corrêa do Lago: *Augusto Stahl*. Rio de Janeiro 2001.

<sup>266</sup> Bereits wenige Tage nach Beginn der Expedition auf dem Amazonas war der Fotoapparat beschädigt worden und zwang Hunnewell zu einem unfreiwilligen Reparaturaufenthalt. Siehe Agassiz/Agassiz: *A Journey in Brazil*, S. 169.

<sup>267</sup> Ebenda, S. 276



Abb. 3.2.2: „Inhabitant of Manaus“, photograph by Hunnewell for Agassiz, 1865. Peabody Museum of Anthropology and Ethnology, Harvard University, Cambridge, MA.“  
Aus: Nancy Leys Stepan: Picturing Tropical Nature, S. 104, Abb. 31.

Die geringe Zahl der Fotografien und die schlechte Qualität der Bilder weisen eindeutig auf Hunnewells Schwierigkeiten im Umgang mit der fotografischen Technik und mit den zu porträtierenden Personen hin.<sup>268</sup> Selbst Louis Agassiz verzichtete in seinem Reisebericht auf einen Abdruck der Fotografien.

Bis zur Mitte der 1860er Jahre haben sich nur sehr wenige Fotografen ins Amazonasgebiet gewagt. Soweit bekannt, war es bis zu diesem Zeitpunkt noch keinem Fotografen gelungen, erfolgreich eine größere Serie von Fotografien außerhalb der Ateliers herzustellen. Fotografien der Fauna und Flora oder der Indianer in ihren Siedlungen und Dörfern lagen bei der internationalen Eröffnung des Amazonas im Herbst des Jahres 1867 noch nicht vor.

---

<sup>268</sup> Weitere der von Hunnewell in Manaus aufgenommenen Fotografien sind abgebildet in: Isaac: Louis Agassiz's Photographs in Brazil, S. 7-9; Leys Stepan: Picturing Tropical Nature, S. 87, 101, 102 und 104.

## 4 Drei Bildermacher in den Tropen:

### Georg Leuzinger, Albert Frisch und Franz Keller

Gilberto Ferrez schrieb in seinem ersten Aufsatz zur brasilianischen Fotografie, dass dem deutschen Ingenieur Franz Keller die Leitung des fotografischen Ateliers von Georg Leuzinger übertragen worden war.<sup>269</sup> Weiter hieß es dort, dass Marc Ferrez, der bedeutendste Fotograf Brasiliens im 19. Jahrhundert, bei Keller ausgebildet worden war. Auch in seinen späteren Publikationen erneuerte Ferrez diese These:

„It is known that, early on, Leuzinger brought Franz Keller from Mannheim, Germany, under contract, that Keller launched the firm's work in photography, and that his assistant was Marc Ferrez. It is almost certain that, some time later, Ferrez became the company's chief photographer before leaving to open his own photographic business.“<sup>270</sup> .

Der Amazonasfotograf Frisch war von Gilberto Ferrez erstmals 1976 in dem mit Weston J. Naef herausgegebenen Katalogbuch *Pioneer photographers of Brazil* erwähnt worden.<sup>271</sup> Zu diesem Zeitpunkt waren weder seine Herkunft noch sein vollständiger Name bekannt. Auch die Umstände oder der Umfang der fotografischen Tätigkeiten Frischs im Amazonasgebiet, die lediglich mit dem vagen Datum „about 1865“ angegeben wurden, lagen vollkommen im Dunkeln. Frisch galt als Vorläufer der anthropologischen Fotografie in Brasilien und seine Fotografien wurden als „remarkable pictures of the aborigines“<sup>272</sup> und als Versuch der würdevollen Darstellung der „Wilden“ bezeichnet. Darüber hinaus erklärte Ferrez immer wieder, dass die Aufnahmen von Georg Leuzinger vermarktet und zur 1867 in Paris stattfindenden Universalausstellung gesendet worden waren.<sup>273</sup>

Die von Gilberto Ferrez formulierten Angaben zur Funktionsweise in Leuzingers Atelier besitzen bis in die Gegenwart Gültigkeit. Die brasilianischen Autoren Pedro Karp Vasquez, Pedro Corrêa do Lago und George Ermakoff haben in allen Publikationen zur Geschichte der Fotografie im kaiserlichen Brasilien die Position von Ferrez übernommen und für deren Verbreitung gesorgt.<sup>274</sup> Pedro Karp Vasquez, der eng mit Gilberto Ferrez zusammengearbeitet hatte und zu

---

<sup>269</sup> Vgl. Ferrez: *Fotografia no Brasil e um de seus mais dedicados servidores: Marc Ferrez*, S. 34.

<sup>270</sup> Ferrez: *Photography in Brazil*, S. 46.

<sup>271</sup> Vgl. Ferrez/Naef: *Pioneer Photographers of Brazil*, S. 76ff.

<sup>272</sup> Ebenda, S. 76.

<sup>273</sup> Ferrez: *Photography in Brazil*, S. 161.

<sup>274</sup> Vgl. Karp Vasquez und andere: *O Rio de Janeiro do fotógrafo Leuzinger. 1860-1870*. Rio de Janeiro 1999; derselbe: *O Brasil na fotografia oitocentista*; Bia & Pedro Correa do Lago: *Bresil. Le premier photographes d'un empire sous le Tropiques*; George Ermakoff: *Rio de Janeiro 1840-1900*.

den produktivsten Autoren im Bereich der brasilianischen Fotografiegeschichte zählt, kann als der einflussreichste Wortführer dieser These gelten. Zuletzt hatte er 2003 in seiner Darstellung zur Fotografie Brasiliens im 19. Jahrhundert Franz Keller als den verantwortlichen Leiter in Leuzingers fotografischer Werkstatt identifiziert, in der der Lehrling Marc Ferrez als Fotograf ausgebildet worden war.<sup>275</sup> Die Fotografiehistorikerin Maria Inez Turazzi hatte sich diese Position ebenso zu eigen gemacht wie der anerkannte Fotografietheoretiker und -historiker Boris Kossoy, der aber in seiner Formulierung vorsichtig blieb und von einer großen Wahrscheinlichkeit der Anstellung Kellers im Atelier seines Schwiegervaters sprach.<sup>276</sup> Die von Ferrez aufgestellte These wurde nicht nur in Brasilien, sondern auch international rezipiert und hatte sich im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts zu einer nicht mehr näher untersuchten historischen Tatsache entwickelt.<sup>277</sup> Mit der Aufnahme der These in die 2008 erschienene *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography* ist sie zur weltweit anerkannten Grundlage der brasilianischen Fotografiegeschichte geworden.<sup>278</sup> Das grundsätzliche Problem besteht darin, dass für die These der Zusammenarbeit von Georg Leuzinger, Franz Keller und Marc Ferrez keine überprüfbaren Quellen vorliegen. Und auch die Angaben zum Amazonasfotografen Frisch und der Prämierung seiner Aufnahmen bei der Weltausstellung in Paris im Jahre 1867 waren nicht belegt.

Mit Frisch hat sich in den vergangenen Jahren vor allem Pedro Karp Vasquez auseinandergesetzt. 1995 präsentierte er, unter Berufung auf nicht näher präzierte Forschungen der Konservatorin des Museums für Moderne Kunst in Rio de Janeiro, Marcia Mello, den Vornamen von A. Frisch: „August“.<sup>279</sup> Doch nur fünf Jahre später gab er an, dass dessen Vorname „Albert“ lautete, und gleichzeitig präsentierte er Hamburg als Geburtsort des Amazonasfotografen, erneut ohne überprüfbare Quellen vorzulegen.<sup>280</sup> Der genaue Zeitpunkt und die Dauer der fotografischen Expedition blieben ebenso im Dunkeln wie die Hintergründe und Umstände für ein solches Unternehmen. Karp Vasquez schrieb, dass Frisch um 1865 gemeinsam mit Franz Keller-Leuzinger im Gebiet des Oberen Amazonas fotografiert hätte.<sup>281</sup> Doch in der gleichen Publikation heißt es an anderer Stelle, dass Keller-Leuzinger zur gleichen Zeit in der mehrere Tausend Kilometer entfernten südbrasilianischen Provinz Paraná als Vermessungsingenieur tätig war.<sup>282</sup> Er reiste erst Ende des Jahres 1867 in das Amazonasgebiet. Mit diesem Datum für die fotografische Amazonasexpedition ergibt sich das Problem, dass die Bilder nicht auf der im

---

<sup>275</sup> Karp Vasquez: *O Brasil na fotografia oitocentista*, S. 63.

<sup>276</sup> Vgl. Turazzi: Marc Ferrez, S. 15; Kossoy: *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro*, S. 134-139 (Ferrez, Marc), S. 149-151 (Frisch, A.), S. 188-189 (Keller, Franz) und S. 201-206 (Leuzinger, Georges).

<sup>277</sup> Für die internationale Rezeption siehe: Kümin: *Expedition Brasilien*, S. 42; Prussat: *Bilder der Sklaverei*, S. 105.

<sup>278</sup> Vgl. John Hannavy (Hrsg.): *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. New York 2008: S. 205f. (Brazil), S. 852 (Leuzinger, George).

<sup>279</sup> Vgl. Vasquez: *Mestres da fotografia no Brasil*, S. 35.

<sup>280</sup> Vgl. Karp Vasquez: *Deutsche Fotografen des 19. Jahrhunderts in Brasilien*, S. 81-84.

<sup>281</sup> Vgl. ebenda, S. 81.

<sup>282</sup> Vgl. ebenda, S. 77.

Sommer 1867 in Paris eröffneten Universalausstellung ausgestellt worden sein konnten, wie dies von Gilberto Ferrez und Maria Inez Turazzi behauptet wurde.<sup>283</sup>

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts existieren mehr offene Fragen als sichere Antworten zur Herstellung der Amazonasfotografien. Weder war der Fotograf „A. Frisch“ zweifelsfrei identifiziert noch war der Umfang seiner fotografischen Produktion bekannt. Auch über die Zusammenarbeit von Frisch mit Leuzinger und die gemeinsame Expedition mit Keller-Leuzinger herrschte große Unklarheit.

#### **4.1 Georg Leuzinger: ein erfolgreicher Schweizer Unternehmer im brasilianischen Kaiserreich**

Georg oder Georges Leuzinger<sup>284</sup> wurde am 31. Oktober 1813 in Mollis im Zentralschweizer Kanton Glarus geboren.<sup>285</sup> Nach dem Besuch einer Gewerbeschule absolvierte der junge Leuzinger zunächst eine Ausbildung zum Handelskaufmann bei der im internationalen Stoffhandel tätigen Firma *Wurz & Mauge Pechier* in Sankt Gallen.<sup>286</sup> Am 16. Oktober 1832 verließ der fast 19-Jährige seine Schweizer Heimat, um in der brasilianischen Filiale des Import- und Exportgeschäftes seines Onkels Johann Jakob in Rio de Janeiro zu arbeiten.<sup>287</sup> Er reiste in das französische Le Havre, wo er sich am 7. November auf der Brigg *Adrias* nach Rio de Janeiro einschiffte. Nach mehrwöchiger Überfahrt erreichte er schließlich im Dezember desselben Jahres die brasilianische Hauptstadt und trat wie geplant in die Firma *Leuzinger &*

---

<sup>283</sup> Vgl. Maria Inez Turazzi: *Poses e trejeitos; a fotografia e as exposições universais na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro 1995, S. 219.

<sup>284</sup> In den Schweizer Dokumenten lautet die Schreibweise seines Vornamens *Georg*. Nach seinem Umzug nach Brasilien änderte sich die Schreibweise. Neben der portugiesischen Variante *Jorge*, die sich vor allem in frühen Anzeigen findet, hatten sich die französischen Versionen *George* oder *Georges* durchgesetzt. Die Verwendung der unterschiedlichen Varianten ist ebenso ein Indiz für die Multikulturalität im Hause Leuzinger wie für die Internationalität seiner Geschäftsaktivitäten. Ernesto Senna hatte in seiner 1908 publizierten Firmenbiografie die beiden Versionen *Georg* und *George* benutzt; siehe: Ernesto Senna: *O Velho Commercio do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro/Paris (um 1908)*, S. 64. In der brasilianischen Fotografiengeschichtsschreibung haben sich die Varianten *George* und *Georges* durchgesetzt. Siehe etwa: Karp Vasquez u.a.: *O Rio de Janeiro do fotógrafo Leuzinger*; IMS (Hrsg.): *Georges Leuzinger*. Rio de Janeiro 2005; Kossoy: *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro*, S. 201f.

<sup>285</sup> Er war der erstgeborene Sohn des Ehepaares Georg und Sabina Leuzinger (geborene Laager) und hatte noch einen jüngeren Bruder, Johannes, der am 20. Dezember 1817 geboren wurde. Die Lebensdaten zu Georg Leuzinger und seiner Familie wurden aus zwei unterschiedlichen Dokumenten kompiliert. Bei dem ersten Dokument handelt es sich um den Stammbaum der Familie Leuzinger, der sich im „Genealogienwerk Mollis“ im Landesarchiv des Kantons Glarus befindet. Bei dem zweiten Dokument handelt es sich um ein handschriftliches Familienbuch, das von Georg Leuzingers Sohn Paul angelegt worden war: *Familienbuch der Familie Georg Leuzinger*. 1905 (Manuskript, ohne Seitenangaben).

<sup>286</sup> Die Firma war im Handel mit Baumwollstoffen und gewirkten feinen Leinwandstoffen tätig. Siehe: *Familienbuch Leuzinger*, Abschnitt zu „Georg Leuzinger“.

<sup>287</sup> Ein Aufenthalt in einer Auslandsvertretung gehörte für viele angehende Schweizer Handelskaufleute im 19. Jahrhundert zum Teil ihres Ausbildungsprogramms. Siehe Ziegler: *Das Finden von Vertrautheit in der Fremde*, S. 145-179.

Cie. ein, in der er bis zu ihrer Auflösung im Jahre 1840 tätig war.<sup>288</sup> Leuzinger kehrte hiernach jedoch nicht nach Europa zurück, sondern blieb in seiner Wahlheimat Brasilien. Am 20. Dezember 1840 heiratete der 27-Jährige die neun Jahre jüngere Anne Antoinette du Authier.<sup>289</sup> Das Ehepaar Leuzinger hatte insgesamt 13 Kinder und feierte 1890 sogar seine Goldene Hochzeit.<sup>290</sup>



Abb.: 4.1.1: Porträt von Georg Leuzinger, Carte-de-visite (ca. 1866), in: Porträtalbum aus dem Nachlass von Franz und Sabine Keller-Leuzinger. (Privatbesitz, Sao Paulo)

Atelieraufnahme von Georg Leuzinger. Obwohl die Carte-de-visite-Fotografie auf einen Trägerkarton der Firma „G. Leuzinger“ aufkaschiert ist, wurde sie wahrscheinlich beim Porträtfotografen Joaquim Insley Pacheco aufgenommen. Leuzinger betrieb kein Porträtstudio. Das Buch in Leuzingers linker Hand weist auf seine Tätigkeit als Produzent und Händler von Büroartikeln hin.

<sup>288</sup> Leuzingers Onkel Johann Jacob (Jean Jacques) war Hauptteilhaber der brasilianischen Filiale, lebte aber selbst in Paris. Siehe: Familienbuch Leuzinger, Abschnitt zu „Georg Leuzinger“; Senna: O Velho Commercio do Rio de Janeiro, S. 63.

<sup>289</sup> Sie war erst im April 1839 nach Rio de Janeiro gekommen, um in der von ihrer Schwester gegründeten Mädchenschule zu arbeiten. Leuzingers Ehefrau, deren offizieller Name Anne Antoinette lautete, wurde in allen Familiendokumenten kurioserweise „Eleonore“ genannt.

<sup>290</sup> Zwischen 1842 und 1862 wurden die 13 Kinder des Paares geboren: Christine Sabina; Anna Maria; Georg Heinrich; Mathilde; Eugenia; Johannes Edmond; Ulrich Viktor; Leonie Emilie; Gabriela Maria; Paul Alfons; Georgiana Elsa; Georg und Julius Adolf. Die Angaben sind dem Familienbuch und dem Stammbaum der Familie Leuzinger entnommen.



Im Juli 1840 machte sich Leuzinger selbstständig und übernahm die Firma *Ao livro encarnado* in der Rua do Ouvidor No. 36, eine der ältesten Kunst- und Schreibwarenhandlungen der Hauptstadt.<sup>291</sup> Das Angebot der Kunsthandlung umfasste aus Europa importierte Luxuswaren, zu denen ein „großes Sortiment an Alben, Mappen sowie an Taschen aus Samt und aus vergoldetem Marokko-Leder nach aktueller Pariser Mode“ gehörte. Darüber hinaus waren „reichgeschmückte Kästchen mit kunstvoll verzierten Einfassungen“ zu bekommen, die verschiedenartige Papiere enthielten, welche sich für jede Frau als „Einladungskarte, aber auch als Briefe benutzen lassen, und die alles Notwendige zum Schreiben aber auch zum Zeichnen und Malen enthalten“.<sup>292</sup>

Leuzinger richtete das Geschäft neu aus und verwandelte die kleine Kunsthandlung innerhalb weniger Jahre in ein florierendes Unternehmen, das sich einerseits mit seinem Angebot an speziellen Buchführungsartikeln und exklusiven Druckerzeugnissen an Geschäftskunden wandte und andererseits mit einem exklusiven Angebot an Schreibwaren und Bildern auch Privatkunden bediente. Zur Organisation der Geschäftsabläufe benötigten die Handelsunternehmen und Banken in Rio de Janeiro Buchführungsartikel wie Firmen- und Rechnungsbücher. Für die Durchführung einer reibungslosen internen wie externen Kommunikation waren Papiere, Stempel, Visitenkarten und andere grafisch gestaltete Büromaterialien notwendig. Auch die vielen Ministerien und Behörden in der Hauptstadt benötigten für ihre Dekrete, Erlasse, Gesetzesvorlagen, Konzessionen, Projektanfragen, Ablehnungs- oder Bewilligungsbescheide, Zwischen- und Abschlussberichte eine Vielzahl spezieller Papiererzeugnisse und grafische Dienstleistungen.<sup>293</sup> Hinzu kam die steigende Zahl wissenschaftlicher, sozialer und kultureller Einrichtungen, von Vereinen, Gesellschaften und Assoziationen, die ebenfalls für ihre Publikationen (Einladungen, Bekanntmachungen, Statuten, Jahresberichte) auf Papier- und Druckerzeugnisse angewiesen waren.

Leuzingers Geschäftsstrategie war auf einer Ablösung des importorientierten Handels durch die Produktion in den Tropen ausgerichtet. Qualitätspapiere und Buchführungsartikel wurden zeitaufwendig und kapitalintensiv aus Europa, insbesondere aus England und Frankreich eingeführt, die brasilianische grafische Industrie steckte in der ersten Hälfte des 19.

---

<sup>291</sup> Die Firma *Ao livro encarnado* lag in der Rua do Ouvidor, No. 36, fast gegenüber dem zuvor liquidierten Unternehmen seines Onkels. Zur Entwicklung der Firma Leuzinger siehe: Alexandre José de Mello Moraes Filho: *Factos e memorias*. Rio de Janeiro und Paris 1904, S. 294f; Senna: *O Velho Commercio do Rio de Janeiro*, S. 63-79. Senna hatte in seinem essayistisch angelegten Werk den bis heute gebräuchlichen Begriff der „Casa Leuzinger“ für das Geschäftskonglomerat des Schweizer Unternehmers geprägt.

<sup>292</sup> Anzeige aus dem *Jornal do Commercio* vom 28. Dezember 1840, S. 3.

<sup>293</sup> Als Beispiel soll das 1861 neu eingerichtete „Ministerium für Landwirtschaft, Handel und Öffentliche Bauten“ angeführt werden, in dessen Arbeitsbereich alle Bau- und Modernisierungsmaßnahmen wie der Ausbau der Verkehrsinfrastruktur (Aufbau eines Schienennetzes, Bau von befestigten Überlandstraßen, Nutzung der Flüsse als Transportwege), der Beleuchtung oder der Wasser- und Abwassersysteme fielen. Die Forschungsberichte, Pläne oder Auftragserteilungen mussten skizziert, geschrieben, gezeichnet und gedruckt werden. Auch die Rechenschaftsberichte der Behörde mussten jedes Jahr neu gedruckt und gebunden werden.

Jahrhunderts noch in den Kinderschuhen.<sup>294</sup> Der Schweizer Einwanderer begann demzufolge rasch mit dem Aufbau eigener Produktionseinrichtungen, die ihn von europäischen Importen unabhängig machen sollten. Um qualitativ konkurrenzfähige Produkte in den Tropen herstellen zu können, mussten jedoch die entsprechenden Maschinen und Spezialkräfte aus Europa oder Nordamerika eingeführt werden. Mittelfristig führte der Import von Produktionsmitteln dazu, dass Leuzinger schneller und preisgünstiger produzieren konnte und zusätzlich in der Lage war, umgehend auf Kundenwünsche zu reagieren.

1847 hatte er in seinem Unternehmen eine Werkstatt zur Herstellung von Klischees für den Bilder- und Stempeldruck eingerichtet, in der Firmensignets und Wappen, aber auch Visitenkarten und Briefköpfe gedruckt werden konnten. Hierfür hatte er den aus Norddeutschland stammenden Kupferstecher und Holzschnitzer Eduard Hülsemann unter Vertrag genommen.<sup>295</sup> Im Juli 1849 engagierte er als dessen Nachfolger in Deutschland einen Kupferstecher namens Bollenberg, der sich ebenfalls auf die Herstellung von Lithografien verstand.<sup>296</sup> Als Bollenberg Anfang 1850, kurz nach dem Weggang Hülsemanns, an den Folgen einer Gelbfieberinfektion verstarb, wurde die grafische Abteilung wieder geschlossen.

1853 erwarb Georg Leuzinger Maschinenpark und Materialien der *Typographia Franceza* und startete einen neuen Versuch zur Einrichtung einer grafischen Werkstatt und Druckerei.<sup>297</sup> Mit der Typografie war er weniger von einzelnen hochspezialisierten Fachleuten abhängig, welche manuell die Druckvorlagen herstellten. Dafür musste er in Maschinen und ein breites Angebot an entsprechenden Materialien, verschiedenen Lettern und Typen investieren. 1858 importierte er neue Druckstöcke und Schrifttypen aus Nordamerika, mit denen er seine grafische Werkstatt umfassend modernisierte und so seine Führungsposition im Bereich der grafischen Produktion in Rio de Janeiro festigte:

„Mit diesen [neuen Typen und Maschinen, FSK] startete er eine umfassende Umwandlung der brasilianischen Druckindustrie. Seine Arbeiten für die Wirtschaft und für die öffentliche Verwaltung seit diesem Jahr sind die erfolgreichen Belege

---

<sup>294</sup> Zur Entwicklung der grafischen Industrie in Brasilien: Orlando da Costa Ferreira: *Imagem e letra. Introdução à bibliologia brasileira: a imagem gravada*. São Paulo 1994.

<sup>295</sup> Hülsemann war 1843 aus Hamburg nach Rio de Janeiro gekommen und zunächst als selbstständiger Kupferstecher und Holzschnitzer tätig, ehe ihn Leuzinger als Angestellten für sein Unternehmen engagierte. Anzeige im *Almanak Laemmert* für 1847, Rubrik: *Kupferstecher und Holzschnitzer*, S. 367; siehe auch: Ferreira: *Imagem e letra*, S. 163.

<sup>296</sup> In einer seiner wenigen Anzeigen kündigte Leuzinger die Verpflichtung des neuen Mitarbeiters Bollenberg an, dessen Qualitäten in der Herstellung von Firmensignets und Familienwappen hervorgehoben wurden. Anzeige im *Jornal do Commercio* vom 6. Juli 1849, S. 3. Zu Bollenberg siehe: Ferreira: *Imagem e letra*, S. 298f.

<sup>297</sup> Ähnlich wie bei der Übernahme des Geschäfts von Hülsemann ging Leuzinger auch bei dem Erwerb der typografischen Firma des Franzosen Jean Soleil Saint Armand vor. Er fügte die ehemals unabhängigen und selbstständigen Firmen in sein Unternehmen ein. Eine Zeitlang behielt er in den Anzeigen den am Markt bekannten Namen bei, ehe er seine eigene Firmenbezeichnung einführte.

für seine Anstrengungen. Und sie bezeugen die unzweifelhafte Ehre, die ihm als Initiator dieser Verbesserung zusteht.“<sup>298</sup>

Anfang der 1850er Jahre hatte Leuzinger bereits die Werkstätten zur Herstellung von Weiß- und Rechnungsbüchern aufgebaut. Hierzu gehörten eine hauseigene Linier- und Rubrizieranstalt und eine Buchbinderei, so dass die komplette Fertigung in der *Casa Leuzinger* erfolgen konnte. 1852 las man in einer Anzeige im *Almanak Laemmert*, dass Leuzinger neben dem Import von hochwertigen standardisierten Rechnungsbüchern aus England und Frankreich in seinen eigenen Werkstätten auch spezielle Kundenwünsche erfüllte.<sup>299</sup> Der Erfolg seines Unternehmens wird aus einer Anzeige aus dem Jahre 1858 ersichtlich, in der er darauf hinwies, dass die Produkte aus seiner Firma von den Banken sowie staatlichen Institutionen und sogar von der Nationalen Schatzbank genutzt wurden.<sup>300</sup>

Innerhalb von nur zwanzig Jahren hatte Leuzinger sein Unternehmen zu einer der ersten Adressen für hochwertige Geschäfts- und Rechnungsbücher, für personalisierte Büromaterialien und exklusive, grafisch gestaltete Produkte ausgebaut. Er gehörte nun zu den führenden Anbietern Brasiliens, dessen Artikel auch international konkurrenzfähig waren. 1861 wurden seine Rechnungsbücher auf der Nationalausstellung in Rio de Janeiro und ein Jahr später auf der Universalausstellung in London ausgezeichnet. Leuzinger kannte das verkaufsfördernde Argument nationaler und internationaler Preise und schaltete 1863 eine halbseitige Anzeige im *Almanak Laemmert*, welche dem interessierten Kunden in aufwendiger grafischer Gestaltung die qualitativ hochwertigen und international prämierten Produkte seiner Firma vorführte.

---

<sup>298</sup> Zitat aus: *Catalogo da Exposição Permanente dos Cimelios da Bibliotheca Nacional*. Rio de Janeiro 1885, S. 205. Der Katalog selbst war im Hause Leuzinger gedruckt worden und stellt einen Beweis der Qualität der Produkte aus seinem Hause dar.

<sup>299</sup> Anzeigentext im *Almanak Laemmert* für 1852, Rubrik *Papierhandel und Bürobedarf*, S. 455.


<sup>300</sup> Anzeigentext im *Almanak Laemmert* für 1858, Rubrik *Papierhandel und Bürobedarf*, S. 597: „Zulieferer der Nationalbank und aller Banken im Kaiserreich. Mit der besten Fabrik englischer Bücher, nach Kundenwunsch rubriziert, mit dem kompletten Sortimente aller Artikel aus England und Frankreich.“

590

NEGOCIANTES.

**LOJA DE PAPEL E LIVROS EM BRANCO**

**36 RUA DO OUVIDOR 36**



**GEORGE LEUZINGER**

Fornecedor do Thesouro Nacional, de Bancos e do Commercio em geral. Com a melhor fabrica de Livros de escripturação do Imperio, tanto pela qualidade do papel, pautado, riscado, como pela encadernação e impressão; tendo merecido uma medalha na ultima exposição de Londres em concurrencia com as melhores fabricas do mundo. Ha sempre um perfeito sortimento de todos os artigos de escriptorio.

**MORANGE & CHAIGNEAU**

59 RUA D'OUVIDOR, 59

Esta casa, tão conhecida pela boa qualidade e a escolha bem entendida dos generos que ella vende, fundou no anno de 1849 em Paris uma casa especial para suas compras, dirigida por um dos socios, para assim satisfazer com facilidade e menos gastos as exigencias da sua numerosa frequencia e do Publico em geral; o que a habilita a vender bom e muito barato: a mesma encarega-se de qualquer encomenda em Paris, tratando com a casa do Rio de Janeiro.

Pedro Joaquim Jorge Ferreira & C., r. dos Ourives, 31.  
 Soares & Irmão, r. d'Alfandega, 6.  
 Viuva Paula Brito, praça da Constituição, 64.  
 Deposito de prensas americanas para copiar cartas, r. do Ouvidor, 117.

Armazens e Fabricas de papel pintado. [532]

Caetano Antonio Gonçalves Garcia, @ 3, r. do Ouvidor, 91, esquina da r. dos Ourives, com fabrica na Praia Vermelha.  
 Guilherme Gomes Per, r. @ 3, do Ouv., 130, com fabrica r. dos Quarteis, 6 A.

Abb.4.1.2: Anzeige von George Leuzinger mit den 1861 und 1862 erhaltenen Medaillen, in: *Almanak Laemmert* von 1863, Rubrik *Papierhandel und Bürobedarf*, S. 590

Es heißt im Text: „Papierhandel und Weißbücher. George Leuzinger, Zulieferer der Nationalbank und aller Banken und Unternehmen. Mit der besten Fabrik für Geschäftsbücher im Kaiserreich bezüglich der Qualität des Papiers, der Rubrizierung und der Perforierung als auch in Bezug auf die Einbände und den Druck. Die Firma hat für ihre Produkte auf der letzten Ausstellung in London in Konkurrenz mit den besten Firmen der Welt eine Medaille errungen. Immer ein umfassendes Sortiment aller Büroartikel vorhanden.“

Statt in den Import von Luxusartikeln und Gebrauchsgütern investierte Leuzinger in Technologietransfer. Der Import hochwertiger Produktionsmittel aus Europa und den USA und die Verpflichtung internationaler Experten bildeten die Grundlage des Erfolges seiner Unternehmungen.<sup>301</sup> Die Entsendung seiner Söhne zur Ausbildung nach Europa fügt sich nahtlos in diese Geschäftsstrategie ein. Mit Ausnahme seines ältesten Sohnes, der seine Ausbildung in Frankreich absolvierte, besuchten alle Söhne die Gewerbeschule in Basel und

<sup>301</sup> Beim Import der Maschinen und Materialien im Jahre 1858 vermittelte der Reverend Fletcher, ein amerikanischer Geistlicher, war mit einer Schweizerin verheiratet und längere Zeit in Brasilien tätig gewesen. Dieser Kontakt war für Leuzinger auch in der Zukunft von großer Bedeutung. Fletcher gehörte zum Bekanntenkreis des Naturforschers Louis Agassiz, der 1865 seine vielbeachtete Brasilienreise durchführte und bei der Gelegenheit die Dienste Leuzingers in Anspruch nahm.

sammelten praktische Erfahrungen in verschiedenen europäischen Firmen.<sup>302</sup> Leuzinger versuchte, das technische Know-how nicht allein in Form moderner Maschinen, Technologien und Spezialkräfte zu importieren, sondern ebenso einen Wissenstransfer in die Tropen mithilfe seiner in Europa studierenden Söhne zu implementieren. Die Investition der Ausbildung in Europa, die jeweils mehrere Jahre in Anspruch nahm und mit hohen Unterhaltskosten in Internaten und Gastfamilien verbunden war, war sorgfältig und langfristig geplant. Die Investition in die europäische Ausbildung erwies sich tatsächlich als erfolgreiche Strategie zur Vergrößerung des kulturellen und sozialen Kapitals der Firma Leuzinger. Neben dem Gewinn unmittelbarer Kenntnisse der technischen Entwicklungen und aktuellen Moden in Europa konnten durch die Aufenthalte der Söhne ebenfalls wertvolle direkte Kontakte geknüpft werden.<sup>303</sup>

Mit der modernen typografischen Abteilung, einer eigenen Druckerei und Buchbinderei und gut ausgebildetem Personal hatte Leuzinger seine Firma im lukrativen Feld der Produktion von Spezialartikeln für Firmen und Banken sowie für die Herstellung von Geschäftsberichten, Regierungsunterlagen und Fachbüchern etabliert.<sup>304</sup>

Gleichzeitig war Georg Leuzinger im Kunst- und Bilderhandel tätig, der sich an eine nationale und internationale Klientel in Rio de Janeiro richtete. Seit der Übernahme der Kunsthandlung im Jahre 1840 vertrieb er aus Frankreich und England importierte Lithografien.<sup>305</sup> Es handelte sich dabei um die in Europa gängige Motivpalette, die sich von Porträts berühmter Persönlichkeiten über Landschafts- und Stadtansichten bis hin zu Kunstreproduktionen erstreckte. Er verkaufte „eine große Anzahl an Drucken aus Paris“<sup>306</sup> und „Stadtansichten von Liverpool und

---

<sup>302</sup> Bis zur Mitte der 1860er Jahre kehrten die drei ältesten Söhne Leuzingers nach absolvierter Ausbildung in Europa wieder nach Brasilien zurück. 1862 war zunächst Georg Heinrich (George Henry oder Henrique) in die Firma eingestiegen, 1865 folgten dessen Brüder Edmond und Victor. Der bereits erwähnte Paul Alphons befand sich zu diesem Zeitpunkt zur Ausbildung in der Schweiz. Informationen aus dem Familienbuch Leuzinger.

<sup>303</sup> Zwei der sieben Töchter Leuzingers waren zudem mit deutschsprachigen Ehemännern verheiratet. 1864 hatte die drittälteste Tochter Mathilde den Schweizer Karl Adolf Schermer geheiratet und war mit ihm nach Europa gezogen. Sabine Leuzinger hatte 1867 den Mannheimer Ingenieur Franz Keller geheiratet, mit dem sie seit Anfang der 1870er Jahre in Karlsruhe lebte.

<sup>304</sup> Zur „Buchproduktion“ der Casa Leuzinger gibt es bislang noch keine detaillierten Untersuchungen. Eine Durchsicht von Publikationen hat aber eine Vielzahl von Arbeiten zutage gefördert, die in der *Typographia de Georges Leuzinger*, ab 1874 *Typographia G. Leuzinger & Filhos*, gedruckt worden waren. Berichte zum Berg- und Eisenbahnbau, zu Flussexpeditionen, oder das Ergebnis der Volkszählung aus dem Jahre 1872 waren bei Leuzinger gesetzt und gedruckt worden. Einen ersten Einblick in seine Produktion bietet der 1882 erschienene Katalog der Nationalbibliothek anlässlich der historischen Ausstellung. Siehe: *Catalogo da Exposicao de Historia do Brazil realizada pela Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro a 2 de Dezembro de 1881*. 2 Bände. Rio de Janeiro (Typografia de G. Leuzinger & Filhos) 1881.

<sup>305</sup> Zum Bilderhandel bei Leuzinger siehe: Senna: *O Velho Commercio do Rio de Janeiro*, S. 69f.; Renata Santos: *A Casa Leuzinger e a Edição de Imagem no Rio de Janeiro do século XIX*. (2003); Renata Santos: *A imagem gravada: a gravura no Rio de Janeiro entre 1808 e 1853*. Rio de Janeiro 2008; Frank Stephan Kohl: *Georg Leuzinger (1813-1892), ein Schweizer Kunsthändler in Rio de Janeiro. Bilderhandel und Wissensaustausch zwischen Europa und Brasilien im 19. Jahrhundert*, in: *Trade and Circulation of popular prints*. Trento 2009, S. 299-317.

<sup>306</sup> Senna: *O Velho Commercio do Rio de Janeiro*, S. 69.

Landschaftsbilder des Flusses Mersey<sup>307</sup> oder Aufnahmen des Chrystal Palace aus London, in dem 1851 die erste Universalausstellung stattgefunden hatte.<sup>308</sup>

Mitte der 1840er Jahre wurde Leuzinger selbst als Bilderproduzent aktiv. Er publizierte lithografierte Stadt- und Landschaftsansichten von Rio de Janeiro<sup>309</sup> und bezeichnete sich dabei schlicht als *Herausgeber (Editor)* – tatsächlich war er jedoch der Initiator und Ideengeber, finanzierte das Gesamtprojekt und organisierte alle Arbeitsschritte von der Produktion bis hin zur Kommerzialisierung. Er verpflichtete die Künstler, bestimmte die Auswahl des Motivs und definierte die Details des Endproduktes wie Format, Ein- oder Mehrfarbigkeit und Auflagenhöhe der Lithografien. Er überwachte den Prozess der Bildherstellung und -übertragung des Originals auf den lithografischen Stein und kontrollierte die Druckergebnisse. 1845 realisierte Georg Leuzinger sein erstes bekanntes Bildprojekt, ein aus sechs Einzelbildern bestehendes Panorama der Bucht von Rio de Janeiro, das vollständig in Brasilien, aber ausschließlich von europäischen Mitarbeitern hergestellt worden war. Die Zeichnungen waren vom Franzosen Martinet und dem Marineoffizier Leutnant Warre angefertigt worden, die Lithografierung und der Druck waren bei Heaton und Rensburg, einem Engländer und einem Niederländer, erfolgt.<sup>310</sup>

Auch die folgenden von Leuzinger realisierten Projekte, topografische Ansichten von Rio de Janeiro und der Umgebung, waren ebenfalls von verschiedenen europäischen Künstlern in Brasilien gezeichnet worden.<sup>311</sup> Sie wurden aber nicht mehr in den Tropen, sondern in Europa lithografiert und gedruckt. Leuzinger arbeitete diesbezüglich mit der in Paris ansässigen, international renommierten *Imprimerie Lemerrier* zusammen.<sup>312</sup> Ende Dezember 1853 kündigte Leuzinger in mehreren Anzeigen das Erscheinen von zehn lithografierten Ansichten von Rio de Janeiro an.<sup>313</sup> Diese „Vistas do Rio de Janeiro“ – so hieß es in einer der Anzeigen – waren „teilweise nach Daguerreotypen“ entstanden. Leuzinger hatte erstmals die neue Bildtechnologie als Bildvorlage für seine lithografierten Stadtansichten benutzt. Die Fertigstellung

---

<sup>307</sup> Im *Jornal do Commercio* annoncierte er 1846, dass mit dem letzten Schiff aus England diese Motive neu eingetroffen waren, die er zu einem günstigen Preis in seiner Kunsthandlung in der Rua do Ouvidor zum Verkauf anbiete, in: *Jornal do Commercio*, 15. Juni 1846, S. 3.

<sup>308</sup> In der Anzeige heißt es, dass die Ansichten bei Leuzinger, aber auch bei seinen Konkurrenten Morange und Laemmert zu haben waren. Anzeige aus: *Jornal do Commercio*, 26. Juli 1851, S. 4.

<sup>309</sup> Weitergehend zur Entwicklung der Bilderproduktion in Rio de Janeiro in den 1840er Jahren und bei Georg Leuzinger: Santos: *A imagem gravada*. 2008, S. 99-120; Ferreira: *Imagem e Letra*, S. 313ff.

<sup>310</sup> Im *Jornal do Commercio* bot er das Bild zur Subskription an: „In sechs Einzelbildern von 12 mal 18 Zoll. Aufgenommen von den Kriegsschiffen, ausgeführt von dem fähigsten Künstler im Fache der Lithographie, Herrn Martinet. Und die Hafenpromenade wurde vom herausragenden Leutnant Warre ausgeführt. Gedruckt von den Herren Heaton & Rensburg und publiziert durch G. Leuzinger, aus der Rua do Ouvidor, no 36.“ *Jornal do Commercio* vom 8. März 1845, S. 4; zu den beteiligten Künstlern siehe Ferreira: *Imagem e letra*, S. 386-388.

<sup>311</sup> Neben Alfred Martinet, mit dem Leuzinger häufiger zusammengearbeitet hatte, konnten der Maler Friedrich Pustkow und der aus Altdam bei Stettin gebürtige Maler Friedrich Hagedorn ermittelt werden. Vgl. Ferreira: *Imagem e Letra*, S. 395; Carlos Wehrs: Friedrich Hagedorn, in: *Staden-Jahrbuch* 43/44, 1995/96, S. 75-79; Santos: *A Casa Leuzinger e a Edição de Imagem no Rio de Janeiro*, S. 97f.

<sup>312</sup> Santos: *A Casa Leuzinger e a Edição de Imagem no Rio de Janeiro*, S. 98.

<sup>313</sup> *Jornal do Commercio* vom 24. und vom 26. Dezember 1853.

der ersten fünf Lithografien war für Juli 1854 und der Gesamtserie für Weihnachten 1854 angekündigt. Nach der 15-tägigen Ausstellung in Rio de Janeiro wurden die Originale dann nach Frankreich verschifft, wo sie in Lemerriers Werkstätten lithografiert und gedruckt wurden. Probedrucke wurden über den Atlantik hin- und hergeschickt, ehe schließlich die endgültigen Lithografien in Rio de Janeiro eintrafen. Der umständliche und langwierige Transport – eine Hin- und Rückreise nahm immerhin mehr als zwei Monate in Anspruch – war zwar ein gravierender Nachteil dieses Verfahrens, doch bot die Zusammenarbeit mit Lemerrier für Leuzinger zwei strategische Vorteile: Für den brasilianischen Markt erwies sich die Zusammenarbeit mit der renommierten französischen Anstalt als gut zu vermarktendes Qualitätsmerkmal, da Paris im 19. Jahrhundert als Vorbild der brasilianischen Eliten galt. Gleichzeitig eröffnete sich durch die Partnerschaft mit Lemerrier für Leuzinger ein neuer europäischer Kundenkreis.<sup>314</sup>

1863 annoncierte Leuzinger im *Almanak Laemmert* sein großes „Sortiment von Ansichten der Stadt und der Umgebung“<sup>315</sup> und eröffnete im Laufe des Jahres 1865 ein eigenes Atelier für Fotografie in seinem Unternehmen.<sup>316</sup> Leuzinger verfügte aufgrund seiner 20-jährigen Erfahrung im Bereich der Produktion und Vermarktung von Stadtansichten aus Rio de Janeiro bereits über hervorragende Marktkennntnisse auf dem Gebiet der topografischen Bilder. Die Eröffnung eines solchen fotografischen Ateliers zeigt die konsequente Umsetzung der Modernisierung seiner Aktivitäten in der Herstellung von Stadt- und Landschaftsansichten zu dieser Zeit.

Die Investition in die Fotografie bedeutete einen weitreichenden Wandel in der Bildherstellung. Statt der Herstellung einer Vorlage (Zeichnung, Aquarell und Daguerreotypie), die in einem weiteren Arbeitsschritt zur lithografischen Vorlage umgearbeitet werden musste, ehe sie gedruckt werden konnte, war mit der Fotografie das Verfahren stark vereinfacht worden. Von dem hergestellten Negativ konnten bereits nach einer wenig aufwendigen Bearbeitung (Retusche) in beliebiger Zahl die fertigen Bilder hergestellt werden. Doch nicht allein der technische Arbeitsprozess wurde umfassend vereinfacht. Für Leuzinger ergaben sich aus der Umstellung der Bildproduktion viele weitere Vorteile. Statt kostenintensiver und zeitaufwendiger Transporte über den Atlantischen Ozean konnten nun alle Arbeitsschritte von der Herstellung der Bildvorlage bis hin zum fertigen Bild in seinem Unternehmen in Rio de Janeiro durchgeführt werden. Gleichzeitig gewann Leuzinger einen wesentlich größeren Einfluss auf die unterschiedlichen Produktionsschritte. Er konnte bereits bei der Motivwahl oder bei der Wahl des Kamerastandpunktes und des Bildausschnitts mitbestimmen. Das fertige Bild stand ihm sodann wenige Stunden nach der Aufnahme zur Verfügung, so dass er schneller über Veränderungen in der Bildkomposition entscheiden konnte.

---

<sup>314</sup> Im Anzeigentext war annonciert worden, dass die Lithografien auch in „Paris, London, Hamburg und Lissabon“ ausgeliefert werden konnten. Leuzinger konnte das Vertriebsnetz in Europa nutzen und erweiterte damit seinen Kundenstamm.

<sup>315</sup> *Almanak Laemmert* für 1863, S. 584.

<sup>316</sup> Senna: *O Velho Commercio do Rio de Janeiro*, S. 68.

Mit dem Medienwechsel von der Lithografie zur Fotografie und der Anschaffung entsprechender Apparate und europäischer Mitarbeiter hatte Leuzinger, ähnlich wie bei seinen anderen Geschäftsbereichen, die gesamte Produktion in sein Unternehmen integriert.<sup>317</sup> Leuzingers *Officina Photographica* bestand von 1865 bis Mitte der 1870er Jahre. Von 1866 bis 1876 erschien seine Anzeige jedes Jahr in der Fotografenrubrik des *Almanak Laemmert*.<sup>318</sup> Von 1877 bis 1881 war Leuzinger noch mit einer Anzeige in der Unterrubrik *Firmen für fotografische Artikel* vertreten, ehe auch dieser Geschäftsbereich eingestellt wurde. Der Handel mit Fotografien und Bildern ging zwar noch weiter, es wurden aber keine neuen Fotografien mehr produziert.

Bereits Ende der 1860er Jahre waren die Räumlichkeiten der Casa Leuzinger, zu der mittlerweile eine typografische Werkstatt, eine Druckerei und Buchbinderei mit eigenen Linier- und Rubrizieranstalten, eine fotografische Werkstatt und eine Papier- und Kunsthandlung gehörten, vergrößert worden. Zusätzlich zu den Räumlichkeiten in der traditionellen Firmenadresse, der Rua do Ouvidor No. 36, hatte Leuzinger 1868 das Gebäude No. 33 auf der gegenüberliegenden Straßenseite erworben.<sup>319</sup> Anfang der 1870er Jahre wurden dann weitere Räumlichkeiten in der Rua Sete de Setembro No. 35 genutzt. 1872 waren für die Typografie und die Druckerei „19.000 Kilo amerikanischer Typen von bester Qualität, 1 gasbetriebener Motor mit 4 Pferdestärken und 10 mechanische Pressen der besten Fabrikanten“<sup>320</sup> angeschafft worden. Die *Casa Leuzinger* gehörte damit zu den modernsten grafischen Betrieben des Landes; beschäftigt waren 52 Angestellte, „bestehend aus nationalen Mitarbeitern und aus im eigenen Betrieb ausgebildeten Schülern“.<sup>321</sup> 1873 bereitete der 60-jährige Georg Leuzinger

---

<sup>317</sup> Bei seinen ersten Projekten in den 1850er Jahren hatte er ein fotografisches Verfahren, die Daguerreotypie, lediglich als Hilfsmittel zur Vorlagengestaltung genutzt. Mit der Einrichtung einer fotografischen Werkstatt war ein kompletter Medienwechsel verbunden. Die Fotografie war nun nicht allein die Vorlage, sondern auch das Endresultat.

<sup>318</sup> In den Anzeigen erschien der Ursprungstext mit kleinen Veränderungen. Nationale und internationale Auszeichnungen wurden dem Anzeigentext hinzugefügt. Ebenfalls aufgenommen wurden die wechselnden Adressen der fotografischen Werkstatt. 1867 hatte er die auf der Nationalausstellung von 1866 gewonnene Auszeichnung in die Anzeige mit aufgenommen. 1868 wurde der Gewinn der Medaille auf der internationalen Ausstellung in Paris dem Anzeigentext beigelegt. Die zusätzliche Geschäftsadresse in der Rua do Ouvidor 33, gegenüber dem traditionellen Geschäftsgebäude, wurde den Anzeigen ab dem Jahr 1870 hinzugefügt. In den Jahren 1872 und 1873 hatte Leuzinger sein fotografisches Atelier offensichtlich in das Gebäude mit der Nummer 33 verlegt, da allein diese Adresse in den Anzeigen auftauchte. 1874 änderte sich die Firmenbezeichnung in den Anzeigen, die nun nicht mehr „G. Leuzinger“, sondern „G. Leuzinger & Söhne“ lautete. Vgl. die Anzeigen in der Fotografenrubrik in den jeweiligen Jahrgängen des *Almanak Laemmert*.

<sup>319</sup> Erstmals tauchen im Jahr 1868 im *Almanak Laemmert* Anzeigen mit dieser Geschäftsadresse auf. Die Rua do Ouvidor wurde wenig später neu nummeriert und die Hausnummer 33 in 31 umgewandelt.

<sup>320</sup> *Catalogo da Exposição Permanente dos Címelos da Bibliotheca Nacional*, S. 205. Auch dieser Katalog wurde in der *Typographia de G. Leuzinger & Filhos* gedruckt.

<sup>321</sup> Ebenda.



schließlich die Übergabe des von ihm gegründeten Unternehmens an seine Kinder vor. Seine drei ältesten Söhne wurden Teilhaber und die Firma in „Leuzinger & Söhne“ umbenannt.<sup>322</sup>

Die erfolgreiche Entwicklung des Unternehmens, die ständige Expansion und Innovation unter der Leitung des Patriarchen Georg Leuzinger manifestiert sich in zwei aufwendigen, ganzseitigen Anzeigen aus den Jahren 1874 und 1877, die in Form und Inhalt die herausragende Position des Unternehmens dokumentieren. 1874 waren Leuzingers Söhne bereits als Teilhaber in die Firma aufgenommen worden, die ab diesem Zeitpunkt mit der Bezeichnung „G. Leuzinger & Filhos“ beworben wurde. Leuzinger ließ die auf den nationalen und internationalen Ausstellungen in Rio de Janeiro, London, Paris und Wien errungenen Medaillen abbilden, die er für die in seiner Firma hergestellten Produkte erhalten hatte. Er gab neben den Verkaufsadressen in der Rua do Ouvidor auch die Rua Sete de Setembro 33 als Adresse seiner „großen Werkstätten“ an. Es folgte die bereits bekannte Angabe: „Zulieferer der Nationalbank, verschiedener Behörden und zahlreicher Unternehmen“ und eine Aufzählung seines Angebotes: „Die Firma besitzt sehr gut ausgestattete Werkstätten für die Produktion von Weißbuchen, für die typographische Produktion und zur Buchbindung. Außerdem führt sie ein großes Sortiment aller Artikel für Büro- und Kunstbedarf: verschiedene Öl- und Aquarellfarben und alle für Ingenieurarbeiten notwendigen Artikel.“

Auffällig ist, dass weder in der Anzeige aus dem Jahr 1874 noch in der Annonce des Jahre 1877 das fotografische Atelier erwähnt wurde. Leuzinger bewarb ausschließlich seine Arbeiten im Bereich der Buchherstellung und der typografischen Gestaltung:

---

<sup>322</sup> Der älteste Sohn Heinrich und dessen beiden jüngere Brüder Edmond und Victor waren bereits seit den 1860er Jahren, nachdem sie aus Europa zurückgekehrt waren, in den väterlichen Betrieb eingestiegen. Leuzingers vierter Sohn, Paul war 1873 aus Europa zurückgekehrt und ebenfalls in der Casa Leuzinger beschäftigt. Die Nachfolgeregelung war detailliert vom Patriarchen geplant. Sein ältester Sohn Heinrich sollte die Oberaufsicht über die Firma bekommen und seine jüngeren Brüder jeweils eine Abteilung übernehmen. In einem Brief an seinen Sohn hatte er die einzelnen Arbeitsfelder bereits abgesteckt und seinen Söhnen bestimmte Abteilungen des Unternehmens zugewiesen. Die Informationen sind den erhaltenen Briefen von Paul Leuzinger entnommen, die sich im Archiv des IMS in Rio de Janeiro befinden.

NEGOCIANTES. 759


Continuação das Lojas de papel, etc. [550.]

# G. LEUZINGER & FILHOS

## 33 e 36, RUA DO OUVIDOR, 33 e 36

GRANDES OFFICINAS

### 33, À RUA SETE DE SETEMBRO, 33



Fornecedores do Thesouro Nacional, de diversas Repartições, Bancos, Companhias, e do Commercio em geral; possuem bem montadas officinas de livros em branco, typographia e encadernação, além de grande deposito de todos os artigos de escriptorio e desenho; tintas, aquarellas, e todo o necessario para trabalhos de engenharia. Esta CASA tem obtido as primeiras medalhas das Exposições industriaes do Rio de Janeiro, de Londres, Paris e Vienna.

Abb.: 4.1.3: Anzeige aus dem Almanak Laemmert von 1874;  
Rubrik Papierhandel und Bürobedarf, S. 759

NEGOCIANTES DE PAPEL, ETC. 879

# LOJA DE PAPEL

## TYPOGRAPHIA, ENCADERNAÇÃO E PAUTAÇÃO

### G. Leuzinger & Filhos

#### FABRICA DE LIVROS DE ESCRIPTURAÇÃO

TRABALHOS PREMIADOS NAS

### EXPOSIÇÕES

DO

Brasil, Londres, Paris e Vienna d'Áustria

Medalha de Progresso em 1875 para livros e typographia

Premiado com duas Medalhas na Exposição Universal de Philadelphia em 1876.

### 33 RUA SETE DE SETEMBRO 33

E

### 31 e 36 Rua do Ouvidor 31 e 36

Abb. 4.1.4: Werbeanzeige der Firma „G. Leuzinger & Filhos“  
aus dem *Almanak Laemmert* von 1877,  
Rubrik *Papierhandel und Bürobedarf*, S. 879

Der über drei Jahrzehnte dauernde Expansionsprozess des Unternehmens war zu diesem Zeitpunkt zum Erliegen gekommen. Auch wenn sich die Firma räumlich weiter ausdehnte, fand dennoch ein Konzentrationsprozess auf Typografie und Buchherstellung statt.<sup>323</sup> Nachdem Leuzingers Sohn Edmond 1876 aus der Firma ausgeschieden war, wurde die fotografische Werkstatt geschlossen. Ein Jahr später starb Leuzingers Sohn Victor, für den Paul Alphons als neuer Teilhaber nachrückte. Anfang der 1880er Jahre zog sich Georg Leuzinger schließlich aus dem Geschäft zurück. Die Übergabe von zwei großen Alben, „in denen er auf das sorgfältigste seine besten Drucke vereint hatte, die er in seinem persönlichen Auftrag von verschiedenen Künstlern in Rio de Janeiro und in Europa hatte lithographieren lassen“, <sup>324</sup> gilt als Abschluss seiner aktiven Berufslaufbahn. Am 24. Oktober 1892 starb Georg Leuzinger wenige Tage vor seinem neunundsiebzigsten Geburtstag. Im Nachruf im *Jornal do Commercio* wurde er als einer der erfolgreichsten Geschäftsmänner der Hauptstadt gewürdigt:

„Es verstarb gestern in dieser Hauptstadt der Senhor Georg Leuzinger, der heute um 10 Uhr am Morgen auf dem Friedhof von S. João Baptista beerdigt wird. Geboren im Jahre 1813 in der Schweiz (Kanton Glaris), kam er im Jahre 1832 nach Brasilien, heiratete hier und beging im vorigen Jahr seine Goldene Hochzeit. Aus dieser Verbindung gingen 13 Kinder hervor, von denen noch 10 am Leben sind. Einige seiner Kinder gehören heute zu den bekannten Persönlichkeiten in der Fluminenser Gesellschaft. Er selbst ließ sich in dieser Hauptstadt nieder, und zeigte immer die größte Liebe für seine Arbeit. Bei uns hat er die Vorliebe für gute gedruckte und gebundene Bücher eingeführt. Mit der ihm eigenen Beharrlichkeit und Ehrbarkeit hat er die allseits bekannten lithographischen und typographischen Werkstätten sowie die Buchbinderei aufgebaut, die alle eine große Ehre für unsere Stadt darstellen. Von freiem und ehrlichem Charakter, wurde Georg Leuzinger von allen, die ihn kannten, und das hieß, von allen Geschäftsleuten in Rio de Janeiro, verehrt und anerkannt. Gemeinsam mit der Stadtentwicklung wuchs auch er und kam zu einem gewissen Wohlstand. Unauslöschlich schrieb er ihr seinen Namen ein. Außerdem war er mit einer reichen Kinderschar gesegnet, die bereits zu seinen Lebzeiten zeigte, dass sie die Lektionen des verdienten Bürgers gelernt hatte.“<sup>325</sup>

Auffällig ist auch hier wieder, dass Leuzingers Innovationen und unternehmerische Leistungen im Bereich der grafischen Gestaltung, des Buchdruckes sowie der Buchherstellung explizit als Pionierleistungen gewürdigt wurden, die Tätigkeit als Betreiber einer der ersten fotografischen Ateliers für Stadt- und Landschaftsfotografie jedoch unerwähnt blieb. Dieses Ausblenden

---

<sup>323</sup> Das Ladengeschäft blieb in der Stammdressse der Casa Leuzinger in der Rua do Ouvidor 36. Dort wurde auch weiterhin die Privatkundschaft bedient und fand bis in die 1890er Jahre der Verkauf von Bildern statt.

<sup>324</sup> In den beiden Alben waren 114 Drucke und Originale enthalten; siehe *Catalogo da Exposição Permanente dos Címelios da Bibliotheca Nacional*, S. 582.

<sup>325</sup> *Jornal do Commercio* vom 25. Oktober 1892, zitiert nach Senna: *O velho commercio do Rio de Janeiro*, S. 75.

könnte damit zusammenhängen, dass die *Officina Photographica* nur etwa zehn Jahre bestanden hatte und schon lange vor Leuzingers Tod wieder aufgegeben worden war, während die Typografie, Buchbinderei und Druckerei von seinen Nachfolgern weitergeführt wurde. Mit Sicherheit war allerdings die Produktion von und der Handel mit Fotografien nur eine Zusatzaktivität der *Casa Leuzinger*, die sich der kunstliebende Firmengründer aufgrund der wirtschaftlichen Erfolge in den anderen Sparten der Firma leisten konnte.

### ***Officina especial: Spezialwerkstatt für Stadt- und Landschaftsfotografie***

Mitte der 1860er Jahre war Leuzinger in die Produktion und den Vertrieb von fotografischen Landschaftsansichten eingestiegen:

„Im Jahre 1865 schließlich montierte Georg Leuzinger ein komplettes Fotoatelier, mit allen notwendigen Apparaten für Reisen ins Landesinnere Brasiliens. Zur Leitung dieses Ateliers hatte er einen künstlerisch äußerst begabten Photographen engagiert, der in Begleitung von verschiedenen Hilfskräften zahlreiche Exkursionen innerhalb dieser Hauptstadt (Rio de Janeiro) und auch in Petrópolis, Therezopolis, etc. unternommen hat, auf denen alles Interessante, was sich in der überwältigenden Natur jener schönen Regionen findet, fotografiert wurde.“<sup>326</sup>

Ein erster konkreter Hinweis auf die Arbeiten in der fotografischen Abteilung findet sich im Reisebericht von Elizabeth und Louis Agassiz, die sich von Mitte April bis Ende Juli 1865 in Rio de Janeiro aufhielten. Anlässlich eines Ausflugs zum Corcovado-Berg Mitte Mai 1865 hob Louis Agassiz explizit Leuzingers Fotografien hervor.<sup>327</sup>

Weder im *Jornal do Commercio* noch im *Diario do Rio de Janeiro* fand sich im Jahr 1865 eine Anzeige über die Eröffnung seines fotografischen Ateliers. Die erste Anzeige erschien 1866 im *Almanak Laemmert*:

„G. Leuzinger, r. d’Ouvridor, 36: mit Spezialwerkstatt und den besten englischen Instrumenten für Landschaftsaufnahmen, Panoramen verschiedener Ansichten, Stereofotografien und Sittenbildern.“<sup>328</sup>

Erst in jüngster Vergangenheit ausgewertete Nachlässe haben eindeutige Belege dafür geliefert, dass Albert Frisch ein bei Leuzinger angestellter Fotograf war. Im Jahre 2000 wurde dem *Instituto Moreira Salles* ein Nachlass von Georg Leuzingers Sohn Paul (1855-1927) übergeben, zu dem neben Fotografien und Zeichnungen mehrere Briefe in französischer und deutscher Sprache gehören.<sup>329</sup> Besonders interessant sind die Briefe, die Paulo Leuzinger

---

<sup>326</sup> Senna: *O Velho Commercio do Rio de Janeiro*, S. 68-69.

<sup>327</sup> Agassiz/Agassiz: *A Journey in Brazil*, S. 63.

<sup>328</sup> *Almanak Laemmert* für 1866, Rubrik: *Fotografen*, S. 644.

<sup>329</sup> Renata Santos hat das Material teilweise für ihre Magisterarbeit genutzt, in der sie die Tätigkeit von Leuzinger als Herausgeber von Lithographien analysiert. Siehe Santos: *A imagem negociada* (2003). Ich war an der Aufarbeitung des Nachlasses im Jahre 2005 beteiligt und zeichnete auch für die Übersetzung der deutschen Briefe verantwortlich. Ich habe 2006 einen ersten Versuch zur Rekonstruktion der

zwischen 1864 und 1872 während seiner Ausbildung in der Schweiz und in Frankreich erhielt, da dort vereinzelt Angaben zur Funktion des fotografischen Ateliers seines Vaters und zur beruflichen Verbindung von Georg Leuzinger und Albert Frisch gemacht wurden. In einem vom 23. Juni 1866 datierten Brief an seinen zu dieser Zeit in der Schweiz studierenden Sohn Paul erkundigt sich Georg Leuzinger danach, ob dieser bereits Albert Frisch getroffen hat: „Du hast wahrscheinlich schon Frisch gesehen. Er wird dir gefallen haben, eben so wie seine schönen Photographien.“<sup>330</sup> In einem zwei Monate später verfassten Brief fragt Leuzinger erneut danach, ob sein Sohn mit Frisch in Basel zusammengetroffen sei: „Hast du meinen Photographen Frisch nicht gesehen; ist er nicht in Basel gewesen, wie er gesollt hätte?“<sup>331</sup> Die fotografische Tätigkeit Frischs im Atelier von Georg Leuzinger ließ sich darüber hinaus durch bildvergleichende Analysen der Lichtdruckkopien im 1930 produzierten Album „Brasilien“ aus dem Nachlass der Familie Frisch mit den bei Leuzinger hergestellten und vertriebenen Fotografien belegen.<sup>332</sup> Die im Album abgebildeten Aufnahmen waren „der Rest einer sehr viel größeren Zahl von Photographien, die Albert Frisch Senior nach seinem Eintritt in die Firma Keller & Leuzinger, Rio de Janeiro, auf mehrjährigen Fahrten im Amazonasgebiet und im übrigen Brasilien“<sup>333</sup> hergestellt hatte. Von den 105 Lichtdruckreproduktionen der in Brasilien von Albert Frisch aufgenommenen Originalfotografien zeigen 66 Aufnahmen Motive aus dem Amazonasgebiet. 39 Aufnahmen waren in Rio de Janeiro und der näheren Umgebung der Stadt entstanden und sind identisch mit den von Georg Leuzinger vermarkteten Bildern.

Als Beispiele sind hier der Originalabzug aus der *Casa Leuzinger* und die im Nachlass von Frisch enthaltene Lichtdruckreproduktion desselben Abzuges wiedergegeben.

---

fotografischen Tätigkeit Frischs in der Casa Leuzinger unternommen. Siehe Kohl: Um jovem mestre da fotografia na Casa Leuzinger.

<sup>330</sup> Brief von Georg Leuzinger vom Juni 1866 an seinen Sohn Paul in Basel. Nachlass von Paul Leuzinger (IMS, Rio de Janeiro).

<sup>331</sup> Brief vom 24. August 1866, geschrieben von Georg Leuzinger an seinen Sohn Paul; Nachlass von Paul Leuzinger (IMS, Rio de Janeiro). In einem weiteren Brief, den Paul von seinem jüngeren Bruder Georges 1866 erhalten hatte, wird ebenfalls Albert Frisch erwähnt. Der jüngere Bruder schreibt, dass er dem „Senhor Frisch“ ein kleines Paket für Paul mitgegeben, aber von seinem Bruder keine Antwort über den Erhalt der Sendung bekommen habe.

<sup>332</sup> Das Album mit dem Titel „Brasilien“ war 1930 von Albert Frischs gleichnamigem Sohn als Belegexemplar für die Leistungsfähigkeit der Firma Frisch produziert worden und ist bei den Dokumentenfunden ausführlich vorgestellt worden. Eine Auflistung der Lichtdrucke findet sich im Anhang.

<sup>333</sup> Frischs Söhne haben nicht allein den Namen des Firmeninhabers falsch geschrieben, sondern auch irrtümlicherweise Franz Keller zum Teilhaber gemacht. Zitat aus dem Album „Brasilien“, S. 3.

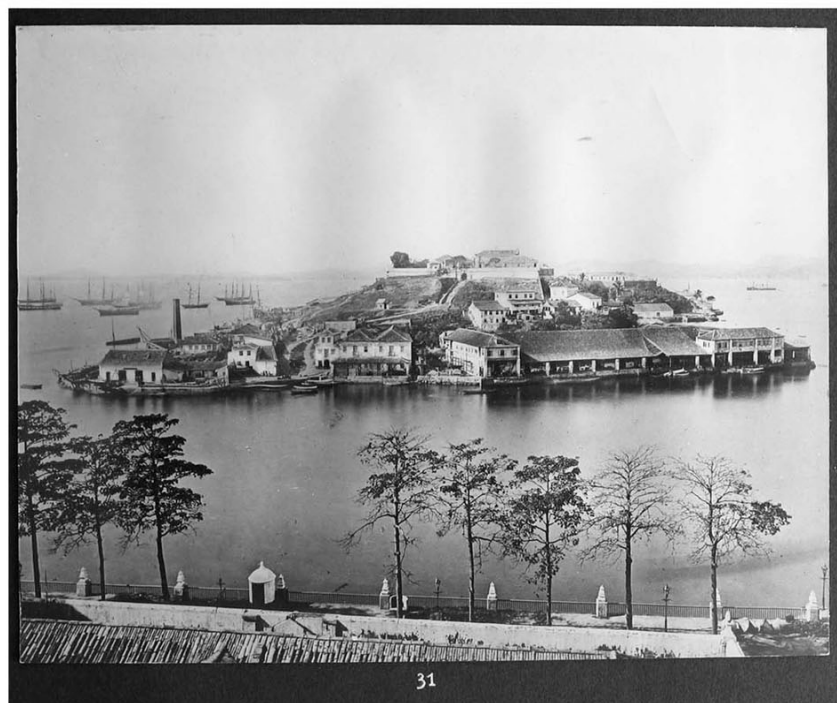
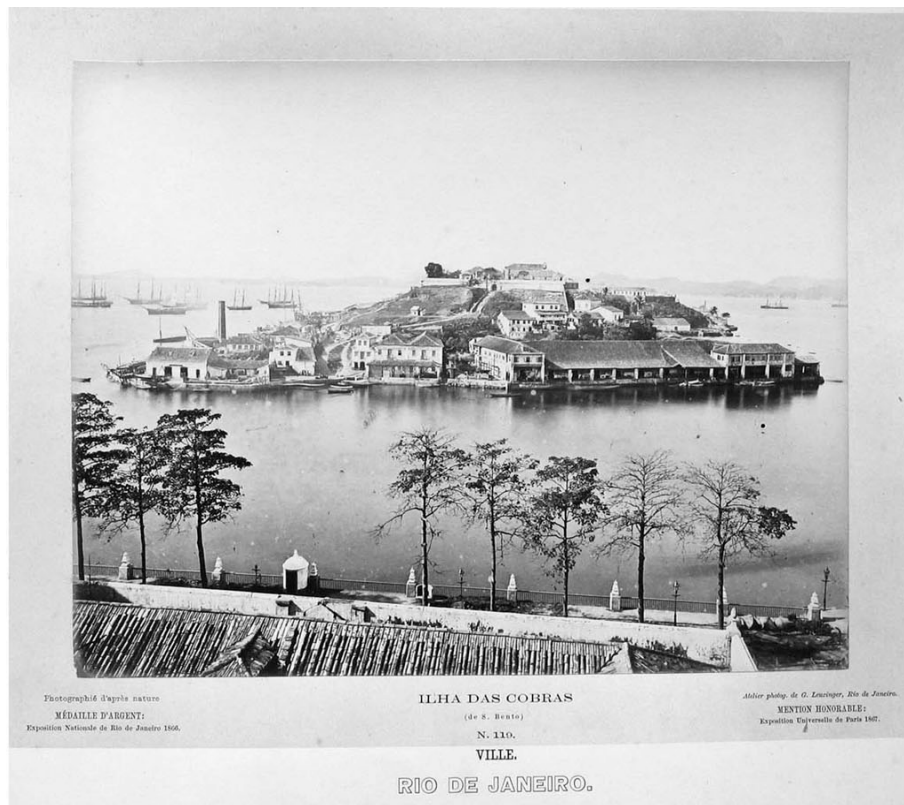


Abb. 4.1.5: Originalabzug der Aufnahme von Rio de Janeiro aus der Casa Leuzinger (ca. 1866), (IMS, Rio de Janeiro) und eine Lichtdruckreproduktion desselben Abzuges von Albert Frisch (ca. 1930) aus dem Album „Brasilien“ (IMS, Rio de Janeiro)

Die Aufnahme mit der Seriennummer 119 und dem Titel ILHA DAS COBRAS zeigt die der Stadt vorgelagerte Schlangensinsel, aufgenommen vom Kloster S. Bento. Ein detaillierter Vergleich zeigt, dass die Lichtdruckkopie vom identischen Bild entstanden war. An der Lage der Boote und Schiffe in der Bucht, an den Wasserspiegelungen oder an der Baumreihe im Vordergrund lässt sich zweifelsfrei erkennen, dass es sich um das identische Motiv, oder mit anderen Worten um eine Aufnahme vom gleichen Negativ handelt, das von Albert Frisch hergestellt worden war.

Die in dem Album enthaltenen, von Albert Frisch fotografierten Motive aus Rio de Janeiro und aus dem Amazonasgebiet belegen eindeutig, dass er an allen fotografischen Projekten in der *Casa Leuzinger* beteiligt war. Albert Frisch fotografierte Stadtansichten in Rio de Janeiro, machte Aufnahmen auf den Inseln der Bucht und in Praia Grande auf der gegenüberliegenden Seite der Guanabara-Bucht. Er nahm auch an den fotografischen Exkursionen in den Stadtwald Tijuca und in das Orgelgebirge bis hin zu den Siedlungen Therezopolis und Petrópolis teil. An der Dokumentation der tropischen Pflanzen, die im Botanischen Garten und in den tropischen Wäldern der Umgebung der Hauptstadt fotografiert worden waren, war Albert Frisch ebenso beteiligt wie an der fotografischen Expedition im Amazonasgebiet. Aufgrund der vorliegenden schriftlichen und visuellen Quellen lässt sich sogar die weitergehende Schlussfolgerung ziehen, dass Albert Frisch der von Leuzinger engagierte „künstlerisch äußerst begabte Photograph“<sup>334</sup> war, der für die Leitung seiner *Officina Photographica* verantwortlich zeichnete und dem verschiedene Hilfskräfte zur Seite standen.

In der privaten Korrespondenz wird zudem die Mitarbeit von Leuzingers Söhnen Edmond und Victor bei den fotografischen Arbeiten erwähnt. Im Oktober 1865 berichtete Leuzingers Frau in einem Brief an ihren Sohn Paul, dass die beiden Söhne mit der Herstellung von Abzügen beschäftigt seien.<sup>335</sup> Ein Jahr später, im September 1866, schrieb Pauls Schwester Marie, dessen Brüder Edmond und Victor erstellten Fotografien für die im Oktober desselben Jahres bevorstehende Nationalausstellung in Rio de Janeiro.<sup>336</sup> Die unklaren Formulierungen lassen nicht erkennen, ob sie lediglich im Labor mit der Herstellung der Abzüge oder auch mit der Anfertigung der fotografischen Negative, also mit dem Fotografieren selbst beauftragt worden waren. Edmond Leuzinger wurde von seinem Vater erneut in einem Brief vom August 1867 mit der Fotografie in Zusammenhang gebracht. Georg Leuzinger hatte darin die Absicht bekundet, Frisch und Edmond „mit der Photographie“ ins Amazonasgebiet zu schicken.<sup>337</sup> Vermutlich war Edmond Leuzinger ein Mitarbeiter von Albert Frisch und von diesem als Fotograf ausgebildet worden. Nach Frischs Rückkehr nach Europa Ende der 1860er Jahre übernahm er dann die Herstellung der Fotografien in der Firma Leuzinger.

Die *Officina Photographica* bestand noch bis zum Jahre 1876, als letztmalig die Anzeige in der Fotografenrubrik im *Almanak Laemmert* erschien. In diesem Jahr war Edmond Leuzinger, der

---

<sup>334</sup> Senna hatte über die Verpflichtung eines Fotografen berichtet, ohne aber dessen Namen zu nennen. Senna: *O Velho Commercio do Rio de Janeiro*, S. 68.

<sup>335</sup> Brief vom Oktober 1865 von Eleonore Leuzinger an ihren Sohn Paul; Nachlass von Paul Leuzinger (IMS, Rio de Janeiro).

<sup>336</sup> Brief vom September 1866 von Marie Leuzinger an ihren Bruder Paul; Nachlass von Paul Leuzinger (IMS, Rio de Janeiro).

<sup>337</sup> Brief vom 21. August 1867, geschrieben von Georg Leuzinger an seinen Sohn Paul. Nachlass von Paul Leuzinger (IMS, Rio de Janeiro).

1875 geheiratet hatte, aus der elterlichen Firma ausgestiegen, um bei seinem Schwiegervater zu arbeiten.<sup>338</sup>

Leuzingers fotografische Werkstatt war allein auf die Herstellung von topografischen Ansichten, von Architekturaufnahmen und Pflanzenbildern spezialisiert. Im Gegensatz zu fast allen übrigen Fotografen in Rio de Janeiro betrieb er kein Studio für Porträtaufnahmen.<sup>339</sup> In der Anzeige im *Almanak Laemmert* hatte er ausdrücklich auf die von ihm eingesetzten englischen Instrumente hingewiesen. Die Apparate und Objektive aus England galten Anfang der 1860er Jahre als die besten Instrumente für topografische Aufnahmen und fotografische Expeditionen. Die robusten und leichten Kameras und die innovativen wie qualitativ hochwertigen Objektive aus englischer Produktion wurden von Fachleuten hochgelobt und erfreuten sich bei den Praktikern großer Beliebtheit.<sup>340</sup> Neben der Konstruktion großformatiger Kameras für den Einsatz im Atelier oder Studio konzentrierten sich die Kamerahersteller in England seit den 1850er Jahren auf die Entwicklung kleinerer, für den Einsatz bei Reisen und Expeditionen geeigneter Kameras. Die traditionellen Kameramodelle bestanden aus einem massiven Holzkasten. Zunächst wurden sogenannte *sliding box cameras* entwickelt, die aus zwei ineinander verschiebbaren Kästen bestanden und damit wesentlich kompakter als die einteiligen Modelle waren. 1851 war die erste sogenannte Balgenkamera vorgestellt worden, die aufgrund ihres leicht zusammenfaltbaren Korpus aus Leder wesentlich leichter und kompakter als die bis dahin verwendeten Holzkameras war. Bei dem ab 1857 von C. G. Kinnear weiterentwickelten Modell verjüngte sich der Balgen kegelförmig nach vorne, so dass die Kamera noch platzsparender zusammengeklappt werden konnte. Noch bei der Weltausstellung in Paris im Jahre 1867 lobte der deutsche Fotografieexperte Hermann Wilhelm Vogel ausdrücklich die englischen Apparate als „durch und durch solide“ und hob sie als „Musterstücke photographischer Tischlerarbeiten“ hervor, während ihm die französischen Fabrikate „wie aus Zigarrenkistenholz zusammengenagelt“ und wenig vertrauenswürdig erschienen.<sup>341</sup>

Auf dem Gebiet fotografischer Reisezubehörartikel, die für die in den 1860er Jahren nach dem nassen Kollodiumverfahren praktizierte Fotografie benötigt wurden und zu denen etwa Dunkelkammerzelte und die Trage- und Transportkonstruktionen für die Chemikalien und Wannen gehörten, waren die Engländer ebenfalls führend.

---

<sup>338</sup> Im Familienbuch ist der Ausstieg Edmond Leuzingers und der Wechsel in die Firma seines Schwiegervaters (Faria Cunha & C.) vermerkt: Familienbuch der Familie Georg Leuzinger. 1905 (Manuskript, ohne Seitenangaben).

<sup>339</sup> Vgl. Sergio Burgi: Arte e empreendimento. O estabelecimento fotografico de Georges Leuzinger (1865-1875), in: IMS (Hg): Georges Leuzinger, S. 148-165.

<sup>340</sup> Vgl. die zeitgenössischen Publikationen von Désiré van Monckhoven: A Popular Treatise on Photography. London 1863; Hermann Wilhelm Vogel: Die Photographie auf der Londoner Weltausstellung des Jahres 1862. Braunschweig 1863.

<sup>341</sup> Hermann Wilhelm Vogel: 9. Klasse. Photographie. In: Berichte über die Welt-Ausstellung zu Paris im Jahre 1867. Erstattet von den für Preußen und die Norddeutschen Staaten ernannten Mitgliedern der internationalen Jury. 6 Bde. Paris 1867, Band 2, S. 127-136; hier: S. 135.



Die Zeit zwischen 1857 und 1867 gilt darüber hinaus als „Blütezeit der englischen Optik“<sup>342</sup> und ist eng mit der Weiterentwicklung von Objektiven für die Landschaftsfotografie verbunden. 1857 hatte der aus Dublin stammende Ingenieur Thomas Grubb eine als „Aplanat“ bezeichnete Landschaftslinse konstruiert, welche aufgrund ihrer guten Abbildungsleistungen den bis dahin gebräuchlichen französischen Objektiven für Landschaftsfotografie überlegen war. In den 1860er Jahren stellte vor allem der gebürtige Preuße John Henry Dallmeyer immer leistungsfähigere Objektive her.<sup>343</sup> Anfang der 1860er Jahre kam sein aus drei verschiedenen Linsenelementen bestehendes Universalobjektiv, das *Triple Achromatic Lens* auf den Markt, das aufgrund seiner hervorragenden optischen Eigenschaften und seiner vielseitigen Verwendbarkeit ein enormer Erfolg wurde und möglicherweise auch bei Leuzinger Anwendung fand.<sup>344</sup>

Die aktive Zeit der fotografischen Produktion in der *Casa Leuzinger* lässt sich auf die Jahre zwischen 1865 und 1875 einschränken.<sup>345</sup> Die ersten fünf Jahre lassen sich als die Hochphase bezeichnen, in der der Großteil der bekannten Aufnahmen entstand. Innerhalb weniger Monate gelang es Georg Leuzinger mit seinem Fotografen Albert Frisch, ein umfassendes Repertoire an Stadtansichten und Landschaftsbildern aus Rio de Janeiro und der näheren Umgebung aufzunehmen, die Leuzinger bereits 1866 zum Verkauf stellte. Im *Almanak Laemmert* des Jahres 1866 lautete der Anzeigentext: „Großes Angebot an Fotografien: Panoramaaufnahmen und Ansichten der Stadt und Umgebung, Stereofotografien und Typenbilder.“<sup>346</sup> Ein kleiner Angebotskatalog der „Officina Photographica de G. Leuzinger“, der ebenfalls aus dem Jahre 1866 stammt, warb mit 337 verschiedenen Aufnahmen.<sup>347</sup> Einschränkend muss bemerkt werden, dass der Katalog lückenhaft war und unter den Aufnahmen identische Motive in verschiedenen Formaten als jeweils eigenständige Fotografien aufgelistet waren. Dennoch lässt sich erkennen, dass Leuzinger mit seinem Fotografen Frisch innerhalb weniger Monate ein sehr umfangreiches Bildangebot zusammengestellt hatte. Die Motivbreite und die Vielzahl

---

<sup>342</sup> Die Entwicklung in England war durch ein praktisch-experimentelles, oder wie Rohr es ausdrückt, ein „tatonierendes“ Vorgehen geprägt und wesentlich erfolgreicher als die methodisch vorgehenden deutschen Optiker. Siehe Louis Otto Moritz von Rohr: *Theorie und Geschichte des photographischen Objectivs*. Berlin 1899, S. 145-245; das Zitat: S. 163.

<sup>343</sup> Dallmeyer hatte in den Werkstätten des bekannten Londoner Optikers Andrew Ross gelernt und gearbeitet. Dallmeyer, der mit einer Tochter von Ross verheiratet war, machte sich nach dem Tod Ross' im Jahre 1859 selbstständig. Siehe ebenda, S. 189-192.

<sup>344</sup> Das Objektiv von Dallmeyer war ein verzeichnungsarmes Universal- oder Allround-Objektiv, das zwar nicht über den breiten Bildwinkel der damals gebräuchlichen Landschaftsobjektive verfügte, aber aufgrund seiner optischen Eigenschaften diesen überlegen war. 1864 präsentierte Dallmeyer eine weiterentwickelte „Rapid Landscape Lens“ mit einer neuartigen, aus drei Elementen bestehenden Linsenkonstruktion. Ausführlicher zu den bei Dallmeyer in den 1860er Jahren entwickelten Objektiven siehe: Rohr: *Theorie und Geschichte des photographischen Objectivs*, S. 189-246.

<sup>345</sup> Sergio Burgi: *Arte e imprendimento*, S. 148-165.

<sup>346</sup> *Almanak Laemmert* für 1866, Rubrik *Kunsthändler*, S. 561. Im Jahr zuvor hatte Leuzinger in der Rubrik *Kunsthändler* allein seine „große Auswahl an lithographischen Ansichten der Stadt und der Umgebung“ angeboten, siehe: *Almanak Laemmert* für 1865, Rubrik *Kunsthändler*, S. 581.

<sup>347</sup> Von dem Katalog der „Officina Photographica de G. Leuzinger“ befindet sich eine Kopie im Archiv des IMS in Rio de Janeiro.

unterschiedlicher Formate beweisen die intensive fotografische Aktivität in der gerade eingerichteten *Officina Photographica*.<sup>348</sup>

Leuzinger und Frisch hatten ihre fotografische Tätigkeit nicht allein auf den Kernstadtbereich und die Vororte der Hauptstadt konzentriert. Aus dem Katalogangebot und den erhaltenen Fotografien wird bereits erkennbar, dass sie bei ihren fotografischen Exkursionen auch in weiter entlegene Orte wie dem am Stadtrand gelegenen Urwald *Tijuca*, in das wenige Kilometer im Landesinneren sich erhebende Orgelgebirge und in die dort gelegene Siedlung Teresópolis gelangt waren. Noch im Laufe des Jahres 1866 waren Leuzinger und Frisch als Fotografen auch in die kaiserliche Sommerresidenz nach Petrópolis gereist, wie das fotografische Material erkennen lässt.

Leuzinger nahm mit 236 Stadt- und Landschaftsaufnahmen an der Zweiten brasilianischen Nationalausstellung teil, die zwischen dem 19. Oktober und 16. Dezember 1866 in Rio de Janeiro stattfand.<sup>349</sup> Für seine Panoramen und Einzelbilder von der tropischen Hauptstadt und der sie umgebenden Natur wurde er mit einer Silbermedaille ausgezeichnet. Seine Fotografien wurden gemeinsam mit allen in Rio de Janeiro ausgezeichneten Objekten zur anschließenden Weltausstellung nach Paris geschickt. Auch hier wurden die Fotografien aus der *Casa Leuzinger* mit einer Medaille ausgezeichnet. Es waren die ersten Fotografien aus Brasilien überhaupt, die auf einer Universalausstellung einen Preis erhalten hatten.<sup>350</sup> Dem deutschen Besucher Friedrich Pecht waren die Landschaftsaufnahmen Leuzingers mit Motiven aus Rio de Janeiro ganz besonders aufgefallen.<sup>351</sup> Leuzinger selbst hatte in einem Brief an seinen Sohn voller Stolz die internationale Auszeichnung erwähnt und sie umgehend in seine Annoncen im *Almanak Laemmert* aufgenommen.<sup>352</sup>

Der Katalog von 1866 lässt bereits ein fotografisches Projekt erkennen, welches als systematische fotografische Dokumentation von Rio de Janeiro und Umgebung angelegt war.<sup>353</sup>

---

<sup>348</sup> Einen ausgezeichneten Überblick über das fotografische Angebot der Casa Leuzinger bietet der Portfolio genannte Abbildungsteil in der 2006 erschienenen Publikation des Instituto Moreira Salles mit 108 Fotografien. Instituto Moreira Salles (Hg): Georges Leuzinger. Rio de Janeiro 2006.

<sup>349</sup> Fotografien wurden bei dieser Nationalausstellung erstmals als eigenständige Gruppe geführt und nicht, wie noch 1861, als Unterklasse der „Schönen Künste“. Zur brasilianischen Fotografie und den nationalen und internationalen Ausstellungen im 19. Jahrhundert: Turazzi: Poses e Trejeitos. Zur Teilnahme und Auszeichnung Leuzingers siehe Santos: A Casa Leuzinger e a Edição de Imagem no Rio de Janeiro do século XIX, S. 26 und S. 107f.

<sup>350</sup> Im Katalog der Universalausstellung, in dem alle prämierten Teilnehmer aufgelistet sind, findet sich auch Georg Leuzinger. In der neunten Klasse „Épreuves et Appareils de Photographie“ war er einer der 125 mit einer Ehrenbezeichnung („Mentions honorables“) ausgezeichneten Fotografen. Siehe: Exposition Universelle de 1867 a Paris. Catalogue officiel des exposants récompensés par le Jury International. Paris 1868, S. 37.

<sup>351</sup> Friedrich Pecht: Kunst und Kunstindustrie auf der Weltausstellung von 1867. Leipzig 1867, S. 302.

<sup>352</sup> Brief vom 21. August 1867, geschrieben von Georg Leuzinger an seinen Sohn Paul; Nachlass von Paul Leuzinger. Siehe Übersetzung im Anhang.

<sup>353</sup> Sergio Burgi, der im IMS für das fotografische Archiv mit umfangreichem fotografischem Material aus der Casa Leuzinger verantwortlich ist, schreibt, dass kein anderer Fotograf in den 1860er Jahren ein

Für die panoramatischen Aufnahmen in Rio de Janeiro und Umgebung hatten Leuzinger und Frisch vor allem erhöhte Kamerastandpunkte gewählt, von denen aus in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts schon die Landschaftsmaler die Stadt gezeichnet hatten. Das Stadtzentrum und einzelne Stadtteile wie *Cattete*, *Flamengo*, *Larangeiras* oder *Botafogo* wurden vom Schlossberg (*Morro do Castello*) oder von den Hügelketten und natürlichen Erhebungen wie *Prainha*, *S. Antonio* oder *Santa Thereza* und *Gloria* aufgenommen. Von der der Stadt vorgelagerten Schlangeninsel (*Ilha das Cobras*) ließ sich das Stadtzentrum mit dem Kloster S. Bento, den angrenzenden Zollgebäuden und den Hafenanlagen hervorragend fotografieren. Auch die in der Bucht gelegene Insel Villegaignon war als Kamerastandpunkt für Panoramaaufnahmen gewählt worden.<sup>354</sup> Unter den Fotografien findet sich neben den für Panoramaaufnahmen geeigneten Weitwinkelaufnahmen der gesamten Hauptstadt und einzelner Stadtteile auch eine Vielzahl von Detail- oder Architekturaufnahmen, die einzelne Plätze, Straßenzüge, Denkmäler und Gebäude zeigen. Die im Hafen ankernden Schiffe ließ Leuzinger ebenso fotografieren wie den Botanischen Garten, den Stadtpark oder Plätze und Buchten in den Vorstädten und der Rio de Janeiro gegenüberliegenden Vorstadt *Praia Grande* (heute Niterói).

Bei den fotografischen Expeditionen in die Umgebung ging Leuzinger ebenfalls äußerst systematisch vor. Im Stadtwald *Tijuca*, im Orgelgebirge (*Serra dos Órgãos*) und den dort gelegenen Siedlungen *Teresópolis* und *Petrópolis* hatte Leuzinger geografisch auffällige und bekannte Punkte wie Wasserfälle, Gebirgszüge oder markante Berggipfel fotografiert. Von größeren Urwaldpartien, verschiedenen Gesteinsformationen und tropischen Pflanzen hatte er Einzelaufnahmen erstellen lassen. Besonders die Fotografien unterschiedlicher Palmen, Bäume und Büsche erscheinen wie eine fotografische Bestandsaufnahme der tropischen Flora und lassen Leuzingers Verbindungen zu Wissenschaftlern wie Louis Agassiz deutlich erkennen.

Im ersten Versuch hatte Leuzinger seine Fotografien in fünfzehn mit den Buchstaben A bis O bezeichneten Serien nach geografischen Gesichtspunkten katalogisiert. Zur Serie A gehörten die Fotografien der auf der gegenüberliegenden Seite der Bucht gelegenen Vorstadt *Praia Grande*. In den Serien B bis G war die Kernstadt von verschiedenen Aufnahmepositionen fotografiert worden. Die Serien H bis K umfassten Aufnahmen der Vororte *Cattete*, *Larangeiras* und *Botafogo*. In den abschließenden drei Serien N bis O wurden die außerhalb der Stadt aufgenommenen Fotografien organisiert – von *Tijuca*, *Andarahy* und dem Orgelgebirge (*Serra dos Orgões*). Eine Ausnahme bildete die Serie L, welche die Pflanzen („Plantas“) umfasste und durch den besonderen Motiv- oder Themenbereich definiert war.<sup>355</sup>

---

ähnlich systematisches fotografisches Projekt verfolgte wie Georg Leuzinger. Siehe: Burgi: *Arte e empreendimento*, S. 159.

<sup>354</sup> Zu den Panoramen bei Leuzinger siehe: Burgi: *Arte e empreendimento*, S. 153-162.

<sup>355</sup> Bei den Serien war entweder der Stadtteil oder der Kamerastandpunkt angegeben: Serie A: Lado de *Praia Grande*, Serie B: Tomado da *Ilha das Cobras*, Serie C: Tomada do *Morro do Castello*, Serie D: Tomada na *Prainha*, Serie E: Tomada da *Bahia*, Serie F: De *S. Antonio*, Serie G: De *Santa Thereza*, Serie H: O *Cattete*, de *Sta. Thereza* e *Pedreira*, Serie I: *Larangeiras*, Serie J: *Da Cidade*, Serie K: *Botafogo*, Serie L: *Plantas*, Serie M: *Da Tijuca*, Serie N: *Andarahy*, Serie O: *Serra dos Orgões* (*Da Barreira*, *Do Meio*

Mit dem wachsenden fotografischen Angebot ging Leuzinger zu einer Neuorganisation seiner Fotografien über, die nun durchgehend von 1 bis 300 nummeriert und in drei geografische Unterserien unterteilt wurden. Den Anfang machte die Serie „Praia Grande, vis-à-vis de Rio de Janeiro“ mit Bildern von der Vorstadt Rio de Janeiro auf der anderen Seite der Guanabara-Bucht, gefolgt von der Serie mit den Fotografien aus „Rio de Janeiro“ selbst, welche anhand der Kamerastandpunkte und der fotografierten Stadtteile wie „Ville“, „Cattete“ oder „Botafogo“ weiter unterteilt waren. Die dritte geografische Serie bildeten die Fotografien, die in der Umgebung von Rio de Janeiro entstanden waren und die als generelle Bezeichnung „près Rio Janeiro“ erhielten. Auch hier wurden in präzisierenden Bildlegenden die verschiedenen Regionen wie „Tijuca“, „Mont. des Orgues et Therezopolis“ oder „Petropolis“ angegeben. Leuzinger hatte mit diesem Wechsel der Organisation auch Text und Gestaltung der Bildlegenden erneuert. Die ersten Bildlegenden waren innerhalb der Fotografien angebracht.<sup>356</sup> Leuzinger hatte in portugiesischer Sprache einen Herstellernachweis und eine knappe Bildlegende aufgebracht. Mit der Neuorganisation der Serien wurden die portugiesischen durch französische Bildlegenden ersetzt, die nun nicht mehr am unteren Bildrand innerhalb der Bilder erschienen, sondern separat auf die Kaschierpappen gedruckt wurden. Mit dieser Veränderung waren die Fotografien frei von störenden Textelementen. Leuzinger war es gelungen, seine Fotografien mithilfe der gedruckten und aufwendig in den eigenen grafischen Werkstätten gestalteten Bildlegenden aufzuwerten. Gleichzeitig bot sich ihm die Möglichkeit, die zuvor knappen Bildlegenden durch den vorhandenen Platz auf den Kaschierpappen auszudehnen. Zusätzlich zum Herstellernachweis und einer das Motiv erläuternden Bildlegende, die nun ausführlicher wurde, ließ er Angaben zum Bildtypus („Photographie d'après nature“) und die bei den Ausstellungen 1866 und 1867 gewonnenen Preise als Werbebotschaften auf die Trägerkartons aufdrucken. Ein weiterer Vorteil lag darin, dass Leuzinger bei neuen Aufnahmen eines bereits fotografierten Motives die einmal produzierten Trägerkartons immer wieder verwenden konnte.

---

da Serra, De Therezopolis). Angaben aus dem: Katalog der „Officina Photographica de G. Leuzinger“, Archiv des IMS, Rio de Janeiro.

<sup>356</sup> Sie waren auf den Negativen angebracht und wurden bei der Erstellung der Abzüge mit kopiert.

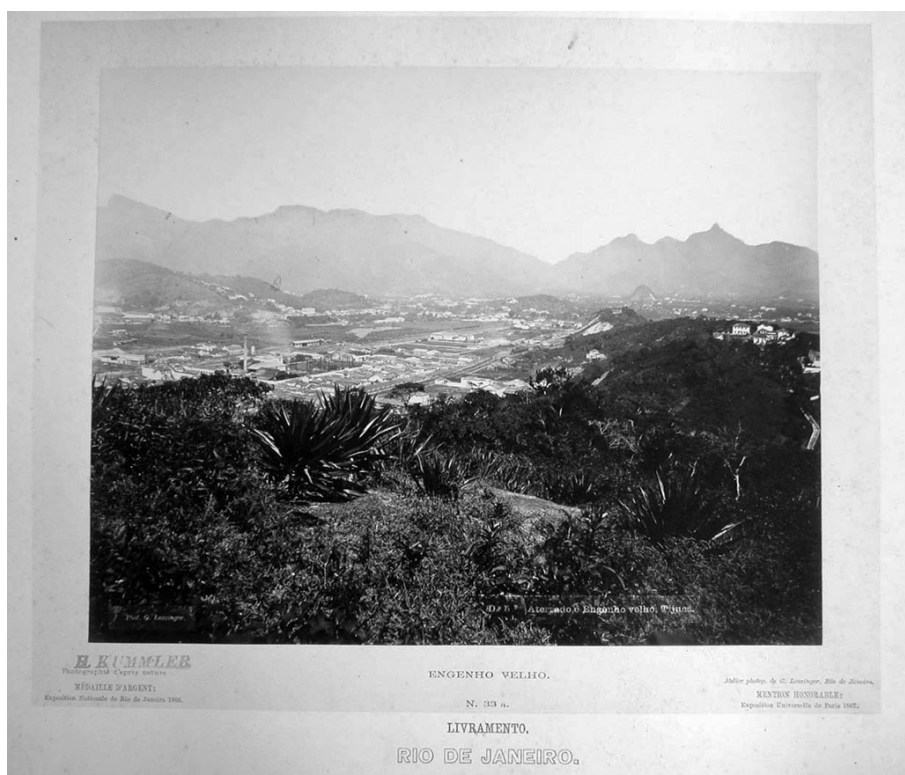


Abb. 4.1.6: Landschaftsaufnahme von Rio de Janeiro aus der Casa Leuzinger  
(Nachlass von Hermann Kummier, Privatbesitz Zürich)

Im Vordergrund ist der Stadtteil Engenho Velho mit Fabrikanlagen abgebildet, im Hintergrund erhebt sich das Orgelgebirge. Im unteren Teil des Bildes ist die alte Serienbezeichnung („Phot. G. Leuzinger; D5 Aterrado e Engenho velho, Tijuca“) und auf dem Karton ist die neue Serienbezeichnung („Engenho Velho, N.33a, Livramento. Rio de Janeiro.“) zu erkennen. Außerdem ist der Besitzstempel von Hermann Kummier (im Original rot), der diese Aufnahme erworben hatte, zu erkennen.

Die Pflanzenaufnahmen, die in der ersten Organisation mit den Bezeichnungen L1 bis L30 geführt worden waren, waren nach der Neugruppierung an das Ende der bei Leuzinger angebotenen Fotografien gerückt und hatten die Nummern über 300 erhalten.<sup>357</sup> Die Pflanzenporträts waren im Öffentlichen Garten („Passeio Publico“), im Botanischen Garten („Jardim Botanico“) und in der Tijuca oder im Orgelgebirge („Serra dos Orgões“) aufgenommen, wurden jedoch, wie schon bei der ersten Organisation, als thematische Binnenserie geführt.

1869 brachte Leuzinger unter dem Titel „Resultat d'une Expédition Photographique sur le Solimões ou Alto Amazonas et Rio Negro“ eine Serie von 98 Amazonasfotografien heraus, die Albert Frisch während einer mehrmonatigen Expedition im Vorjahr hergestellt hatte.<sup>358</sup>

Leuzinger hatte in nur vier Jahren in seiner *Officina Photographica* ein ebenso einzigartiges wie hochwertiges Bilderangebot geschaffen. Ende der 1860er Jahre konnte kein anderer Fotograf in Rio de Janeiro ein ähnlich umfassendes Angebot an Stadt- und Landschaftsansichten sowie an tropischen Pflanzen bieten. Und mit seinen Amazonasfotografien besaß er eine exklusive Serie einzigartiger Motive, die kein anderer Fotograf in der tropischen Hauptstadt zu bieten hatte.

<sup>357</sup> Die höchste aufgefundene Nummer der neuorganisierten Serie lautet 349.

<sup>358</sup> Zur Amazonasexpedition und zu den fotografischen Arbeiten siehe Kapitel 5.

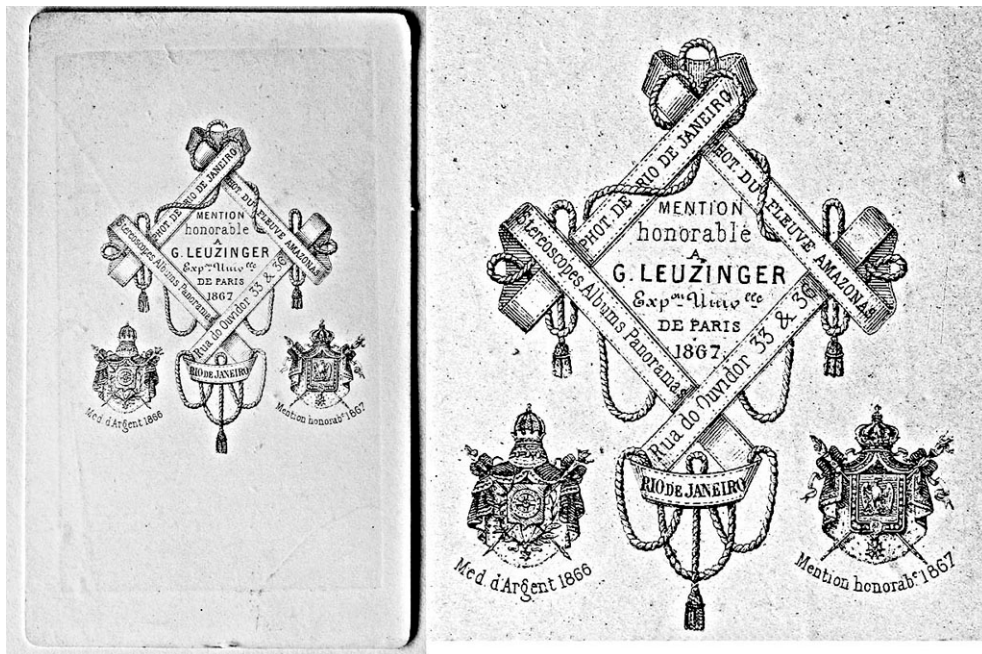


Abb. 4.1.7: Kaschierpappe für Carte-de-visite-Fotografien und Detailvergrößerung mit einer Werbeanzeige von G. Leuzinger.  
(Nachlass von Franz Keller-Leuzinger, Privatbesitz/Sao Paulo)

Leuzinger charakterisiert sein umfassendes fotografisches Angebot anhand der beiden topografischen Kategorien Rio de Janeiro und Amazonas. Zudem erwähnt er die 1866 in Rio de Janeiro gewonnene Silbermedaille und die in Paris bei der Weltausstellung errungene Ehrenbezeichnung.

Nach der Fertigstellung der fotografischen Serie der Amazonasbilder war der Firmenfotograf Albert Frisch aus dem Unternehmen ausgeschieden.<sup>359</sup> Nach dem Rückzug seines Fotografen führte der bei ihm ausgebildete Edmond Leuzinger die fotografische Werkstatt weiter, bis auch er Mitte der 1870er Jahre die Firma verließ. Aus dieser Zeit sind keine fotografischen Projekte aus dem Hause Leuzinger bekannt, die sich in Umfang und Qualität mit den großen Serien aus den 1860er Jahren vergleichen lassen.

1873 brachte Leuzinger schließlich noch ein Mappenwerk mit vier Panoramen von Rio de Janeiro heraus. Diese wurden als Stahlstiche und nicht in Form fotografischer Abzüge publiziert. Als Vorlagen dienten ihm eine Zeichnung von Ferdinand Keller, dem Bruder seines Schwiegersohnes, und drei aus jeweils mehreren Einzelfotografien bestehende Panoramen, die alle schon in den 1860er Jahren angefertigt worden waren.<sup>360</sup> Das Mappenwerk war seine letzte bekannte Arbeit als Herausgeber von Stadt- und Landschaftsbildern.

Georg Leuzinger hatte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Rio de Janeiro eine der erfolgreichsten Firmen im Bereich des Papierhandels, der grafischen Gestaltung und des Buchdrucks aufgebaut. Das finanziell äußerst erfolgreiche Unternehmen ermöglichte es ihm, mit umfassenden Investitionen in den Bilderhandel und in die fotografische Produktion von

<sup>359</sup> Siehe ausführlicher zu Frisch im folgenden Kapitel 4.2.

<sup>360</sup> Sergio Burgi: Arte e empreendimento, S. 163f.

Stadt- und Landschaftsansichten einzusteigen. 1865 richtete er eine eigene fotografische Spezialwerkstatt für Stadt- und Landschaftsaufnahmen ein und engagierte Albert Frisch als Firmenfotografen, der zunächst Rio de Janeiro und die Umgebung fotografisch aufnahm. Die Amazonasexpedition war das zweite und letzte große fotografische Dokumentationsprojekt des erfolgreichen Schweizer Unternehmers.

## 4.2 Der Fotograf Christoph Albert Frisch (1840-1918)

### Jugend und Reise nach Südamerika

Am 13. Mai 1840 wurde Albert Christoph Frisch als elftes und letztes Kind des Ehepaares Johann Joseph Nepomuk Frisch und seiner Frau Friederike Auguste (geb. Körber), die aus einer angesehenen und wohlhabenden Kaufmannsfamilie stammte, in Augsburg geboren.<sup>361</sup>

1847 zog die Familie in den Schwarzwald um, wo der Vater eine Spinnerei und Gewehrfabrik übernommen hatte, die jedoch im Zuge der Revolution von 1848 geschlossen wurde. Im Januar 1849 starb Frischs Mutter:

„Durch den Tod meiner Mutter wurde die Familie verwaist, und da in St. Blasien keine Schulen waren, kamen wir jungen Kinder fort und unter fremde Leitung. Meine Schwestern kamen nach Augsburg zu einer Schwester meiner Mutter, einer Fr. Jaquet, deren Mann eine Buchhandlung hatte, und ich kam in das Pfarrwaisenhaus nach Windsbach in Mittelfranken.“<sup>362</sup>

Nach seiner Schulausbildung absolvierte der Halbweise zunächst eine Konditorlehre und arbeitete im Anschluss einige Jahre als „Gehilfe“ beim Windsbacher Konditor R. Rath, ehe er die fränkische Provinz verließ, nach München ging und in den Kunsthandel wechselte. Er nahm eine Anstellung beim Kunsthändler Friedrich Gypen an, für den er als reisender Verkäufer von Kunstdrucken tätig war.<sup>363</sup>

Gypen war es schließlich, der ihm 1861 ein mehrmonatiges Praktikum in den berühmten lithografischen Werkstätten bei Goupil in Paris vermittelte,<sup>364</sup> das ihn schließlich auf die Idee der eigenständigen Vermarktung von religiösen Drucken in Argentinien brachte. Frisch hatte

---

<sup>361</sup> Die Biografie Albert Frischs wurde mit Hilfe seines Familienbogens und dem seines Vaters Johann Joseph Nepomuk Frisch, beide im Stadtarchiv Augsburg, sowie mit den Informationen aus seiner autobiografischen Schrift rekonstruiert: Fragment einer Selbstbiographie Christoph Albert Frischs, in: [Eberhard Frisch]: *Herkommen und Geschichte der Familie Christoph Albert Frisch Augsburg-Berlin 1942*. Siehe die Kopie im Anhang.

<sup>362</sup> Fragment einer Selbstbiographie Christoph Albert Frischs, S. 47.

<sup>363</sup> Familienbogen „Johann Joseph Nepomuk Frisch“ (Stadtarchiv Augsburg); Fragment einer Selbstbiographie Christoph Albert Frischs, S. 47.

<sup>364</sup> Im März 1862 musste er die Weiterbildung für fünf Wochen unterbrechen. Er war in Bayern zum Militärdienst einberufen worden, den er aber durch einen von ihm bezahlten Ersatzsoldaten ableisten ließ, so dass er im April 1862 nach Paris zurückkehren konnte, um das bei Goupil unterbrochene Praktikum wieder aufzunehmen. Siehe: Familienbogen „Christoph Albert Frisch“ (Stadtarchiv Augsburg); und: Fragment einer Selbstbiographie Christoph Albert Frischs, S. 47.

beobachtet, dass Goupil Drucke mit religiösen Motiven nach Argentinien lieferte und daraufhin die Geschäftsidee für deren eigenständige Vermarktung in Südamerika in die Tat umgesetzt.

Mit dem Geld, das er aus der Erbschaft seiner Mutter erhalten hatte, kaufte der damals 22-Jährige bei seinem ehemaligen Arbeitgeber Farbendrucke mit religiösen Genreszenen und reiste am 20. September 1862 von Bordeaux nach Buenos Aires.<sup>365</sup> Doch scheiterte seine Geschäftsidee am mangelnden Interesse der ortsansässigen Kunst- und Buchhändler und Frisch sah sich zu seiner Existenzsicherung gezwungen, eine Anstellung als Privatlehrer und Buchhalter auf der Farm eines elsässischen Schaf- und Rinderzüchters anzunehmen. Er reiste also bereits kurz nach seiner Ankunft in Buenos Aires am Ende des Jahres 1862 weiter in die argentinische Provinz, wo er die ersten sechs Monate des Jahres 1863 verbrachte.<sup>366</sup>

Rückblickend stellt Frisch fest, dass er während dieses ersten Aufenthaltes eine Vielzahl von Fertigkeiten erlernt hatte, die ihn auf das weitere Leben in Südamerika vorbereiteten. Vor allem die Farmerstöchter brachten ihm das Reiten und den Umgang mit der Schusswaffe bei:

„Auch fischen lehrten sie mich und schießen konnten sie besser als der beste Jägersmann. Ich hatte ziemlich viel spanisch gelernt, was man so im gewöhnlichen Leben braucht. Konversation konnte ich nicht machen, aber ich konnte die Zeitung lesen, die wir jede Woche einmal erhielten. Außerdem aber hatte ich viel vom Leben in den Pampas gesehen und habe manches gelernt, das mir in meinem späteren Leben nützlich war. Denn als ich nach Südamerika ging, war ich ein richtiger Sohn einer Stadt und kannte das Land nur wenig. Aber es ist gewiss noch Bauernblut von meinen Vorfahren in mir und dies ließ mich leichter auf dem Land mich angewöhnen.“<sup>367</sup>

### **Einstieg in die Fotografie**

Im Juni 1863 kehrte der inzwischen 23-jährige Frisch nach Buenos Aires zurück, wo ihn eine zufällige Begegnung mit der Fotografie in Verbindung brachte, der er dann bis zu seinem Tod beruflich verbunden bleiben sollte. Bereits kurz nach seiner Ankunft nach der transatlantischen Überfahrt im Dezember 1862 hatte er sich mit einem jungen Mann aus Elberfeld namens Raabe angefreundet, der als Fotograf im Atelier eines Amerikaners angestellt war und ihm nun seine erste Anstellung als Fotograf vermittelte.<sup>368</sup>

„Da kam eines Morgens Raabe zu mir und fragte mich, ob ich im Haus von Thierry eine Stelle als Photograph annehmen wollte. Ein junger Mann trete aus und ein

---

<sup>365</sup> Fragment einer Selbstbiographie Christoph Albert Frischs, S. 47.

<sup>366</sup> Schwarz, so der Name des Farmers, suchte einen Privatlehrer, der in der Abgeschiedenheit der Pampa seine beiden Töchter unterrichten konnte, siehe: Fragment einer Selbstbiographie Christoph Albert Frischs, S. 56.

<sup>367</sup> Fragment einer Selbstbiographie Christoph Albert Frischs, S. 60.

<sup>368</sup> Als Frisch in die argentinische Hauptstadt zurückgekehrt war, war ihm Raabe zunächst bei der Wohnungssuche und beim Verkauf der Heiligenbilder behilflich. Siehe: Fragment einer Selbstbiographie Christoph Albert Frischs, S. 60.



anderer müßte für ihn eintreten. Ich hatte ihm früher schon einmal erzählt, daß ich etwas vom Photographieren verstünde und [draufhin, FSK] meinte er, daß ich das, was ich nicht konnte, schon lernen würde. Hauptsache wäre, daß ich die Stelle annehme. Er habe mich Thierry empfohlen und dieser sei sofort einverstanden gewesen, um so mehr, als er die deutschen für die besten Leute hielt von allen Nationen, die Amerikaner nicht ausgeschlossen.“<sup>369</sup>

Albert Frisch verfügte nach eigenen Angaben bereits über geringe fotografische Vorkenntnisse. Wahrscheinlich war er während seiner Tätigkeit im Kunsthandel in München oder in Paris mit dem modernen visuellen Medium in Berührung gekommen.<sup>370</sup> Frisch, der als Kunsthändler in Südamerika gescheitert war, bot sich mit diesem Angebot eine einmalige Chance zu einem beruflichen Neuanfang, die er sofort ergriff:

„Ich mußte rasch mit ihm gehen, er stellte mich Thierry vor, dieser sprach nur englisch und kein Wort spanisch, französisch oder deutsch und die Vorstellung war zu Ende very well!“<sup>371</sup>

Frisch war wie viele andere Fotografen in den 1850er und 1860er Jahren ein Quereinsteiger.<sup>372</sup> Innerhalb weniger Wochen erlernte er die technischen und handwerklichen Grundkenntnisse und arbeitete als Operateur hinter der Kamera:

„Es war der Wendepunkt in meinem Leben. Thierry hatte in Buenos Aires das erste Atelier, und obwohl er erst vier Jahre dort war, sich ein Vermögen verdient. Er selbst verstand von der Photographie nichts. Sein komplettes Menschenmaterial wie auch seine Einrichtung hatte er von New York mitgebracht. Ich galt bei ihm ziemlich viel, nur weil ich deutsch war wie Raabe. Als Kollegen hatten wir zwei Franzosen und die Retoucheure waren Holländer, die Kopierer waren Alt-Spanier, Argentinier nahm das Geschäft nicht. Dagegen mußten sie fürchterlich zahlen. Arbeitszeit war von 8 Uhr morgens bis 4 Uhr nachmittags und wir hatten stets recht viel zu tun. Von dieser Zeit ab war mein Leben klarer geworden. Ich hatte einen gut bezahlten Posten und mit Hilfe Raabes führte ich ihn zur Zufriedenheit meines Chefs aus. Ich konnte in dem großen Geschäft meine geringen Kenntnisse der Photographie rasch erweitern und nach vier Wochen schon wurde ich zu den

---

<sup>369</sup> Fragment einer Selbstbiographie Christoph Albert Frischs, S. 61.

<sup>370</sup> In München, wo er in den Kunsthandel eingestiegen war, arbeitete der königlich bayerische Hoffotograf Joseph Albert, für den er später auch tätig war. Paris war in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das fotografische Zentrum Europas. Daguerres Erfindung war hier 1839 der Öffentlichkeit vorgestellt worden, und 1854 hatte Disderi in der französischen Metropole die *carte-de-visite* genannten, kleinformatischen Porträtfotografien eingeführt, die zu einer massiven Ausbreitung der Fotografie geführt hatten.

<sup>371</sup> Fragment einer Selbstbiographie Christoph Albert Frischs, S. 61.

<sup>372</sup> Zum beruflichen Hintergrund und Werdegang von Fotografen in der Mitte des 19. Jahrhunderts siehe: Hans Christian Adam: Zwischen Geschäft und Abenteuer. Photographen im 19. Jahrhundert. In: Alles Wahrheit! Alles Lüge! Photographie und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert. S. 25-33; Ludwig Hörner: Das photographische Gewerbe in Deutschland 1839-1914. Düsseldorf 1989; Jens Jäger: Gesellschaft und Photographie. Formen und Funktionen der Photographie in England und Deutschland 1839-1860. Opladen 1996, S. 120-132.

Aufnahmen zugezogen und ich kann wohl sagen, daß ich gerne dabei gesehen wurde.“<sup>373</sup>

Bei dem von Albert Frisch als „Thierry“ bezeichneten ersten Arbeitgeber handelt es sich um den Nordamerikaner Arthur Terry, der 1861 in der argentinischen Hauptstadt sein Porträtatelier eröffnet hatte.<sup>374</sup>

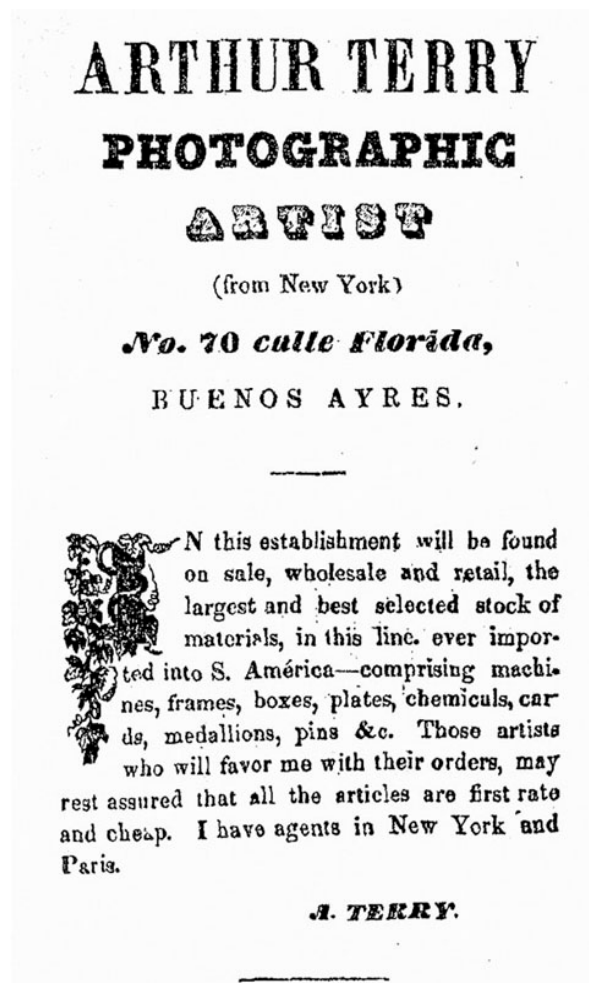


Abb. 4.2.1: Anzeige von Arthur Terry aus dem „The River Plate Hand-Book Guide, Directory and Almanac for 1863“, übernommen aus: Vicente Gesualdo: Historia de la Fotografía en América, S.126

Im Atelier von Arthur Terry verkehrten nur die „besten Kreise von Buenos Aires, Einheimische wie Fremde“.<sup>375</sup> Namentlich erwähnt Frisch die Nichten des 1859 nach England geflüchteten

<sup>373</sup> Fragment einer Selbstbiographie Christoph Albert Frischs, S. 61.

<sup>374</sup> Bevor Terry 1861 in Buenos Aires sein Atelier eröffnet hatte, hatte er in Peru und Chile als Fotograf gearbeitet. Ausführlicher: Vicente Gesualdo: Historia de la Fotografía en América. Desde Alaska hasta Tierra del Fuego de el siglo XIX. Buenos Aires 1990 S. 125-126; Juan Gomez: La Fotografía en la Argentina. Su Historia y Evolución en el Siglo XIX, 1840-1899. Buenos Aires 1986, S. 64.

<sup>375</sup> Interessant an der kurzen, aber detaillierten Schilderung zur arbeitsteiligen Organisation des Porträtstudios in Buenos Aires ist der Ausschluss lokaler Mitarbeiter am fotografischen Produktionsprozess. Die fotografischen Materialien, Einrichtungsgegenstände und sonstigen Studio- und Labor-Accessoires waren – wie auch der Besitzer und die Mitarbeiter des Ateliers – aus den Vereinigten Staaten oder aus Europa gekommen; Fragment einer Selbstbiographie Christoph Albert Frischs, S. 61.

argentinischen Diktators Rozas, deren Schönheit ihm unvergesslich blieb, und den paraguayischen Diktator Solano Lopez, der sich mit seiner Lebensgefährtin und seinen beiden Kindern während eines Besuches in Buenos Aires im Atelier von Terry porträtieren ließ:

„Der Präsident Lopez interessierte sich sehr für die Photographie, die dazumal noch neu war, und wollte sie auch für seine Zwecke benutzen. Er fragte Thierry, ob er vielleicht einen Photographen bezeichnen könnte, der mit ihm nach Assumption gehen und ein Atelier dort für ihn einrichten könnte. Natürlich sollte die Einrichtung durch ihn auch besorgt werden. Raabe konnte Thierry nicht missen und dieser wäre auch nicht gegangen, denn ihm gefiel es in Buenos Aires ganz gut und Assumption war keine große Stadt und war hauptsächlich von Guarani-Indianern bewohnt und wenig interessant für einen jungen Mann. Raabe beschwätzte mich, die Stellung anzunehmen, und ich, reiselustig und abenteuerlich gesinnt, ließ mich auch überreden.“<sup>376</sup>

Frisch nahm die Herausforderung an, in Asunción ein Fotoatelier einzurichten und zu betreiben. Nach weniger als einem Jahr fotografischer Praxiserfahrung wurde ihm Mitte 1864 der Aufbau und die Leitung eines fotografischen Studios in der Hauptstadt des kleinen südamerikanischen Landes übertragen:

„Thierry sandte alle Artikel zur Ausrüstung eines Ateliers an Bord und mir wurde ein Kontrakt vorgelegt, den ich unterschrieb. Ich sollte freie Reise und 100 Patagon Gold monatlich haben, außerdem Wohnung und Bedienung. Ein Patagon war etwa frs 5. Allerdings hätte ich den Vertrag im Beisein des deutschen Konsuls machen sollen, aber daran dachte ich nicht. Die Reiselust stak mir in den Gliedern, nur Neues wollte ich sehen und kennen lernen und eigentlich war ich riesig leichtsinnig. Große trübe Erfahrungen hatte ich eigentlich nicht gemacht, und ich wusste auch, dass man in dem Land, in dem ich zur Zeit lebte [d.h. Argentinien; FSK], nicht untergehen konnte, wenn man arbeiten wollte. Es stellte sich nachher heraus, dass ich mit dem Lande Paraguay nicht gerechnet hatte, denn dieses war grundverschieden von Argentinien.“<sup>377</sup>

Leider endet mit der Einrichtung der Dunkelkammer auf dem Privatdampfer des paraguayischen Diktators und der Abreise Frischs aus Buenos Aires das von ihm verfasste autobiografische Fragment. Die letzten von Frisch persönlich erhalten gebliebenen Worte beschreiben die Flora und Fauna, die er auf seiner Überfahrt von Argentinien nach Paraguay beobachtete:

„Die Ufer des Stromes waren sich näher gerückt, aber waren doch noch ungeheuer weit. Es zeigten sich Wälder und auch Vögel verschiedener Art, auch Papageien, aber eine kleine Art mit grauem Körper und grauen Flügeln. Auch

---

<sup>376</sup> Ebenda, S. 62.

<sup>377</sup> Ebenda.

sollen im Wald Panther vorkommen und im Fluß wurden mir Jacarés, die südamerikanischen Krokodile, gezeigt.“<sup>378</sup>

### Albert Frisch als Fotograf in Brasilien

Aus den vorhandenen Quellen lässt sich nicht genau ermitteln, wann Albert Frisch Paraguay verlassen hatte und nach Brasilien übergesiedelt war.<sup>379</sup> Mit großer Wahrscheinlichkeit hatte er sich nur sehr kurze Zeit in Asunción aufgehalten. In keinem der bekannten Dokumente aus dem Familiennachlass wird der Aufenthalt Frischs in Paraguay erwähnt. Aus der Familienchronik und der Firmenfestschrift ergibt sich vielmehr das Bild, dass er direkt von Argentinien nach Brasilien übergesiedelt war.<sup>380</sup> Vermutlich hatte er das Land in den ersten Monaten des Jahres 1865 verlassen, als sich der Krieg Paraguays mit den Nachbarn Argentinien, Uruguay und Brasilien deutlich abzuzeichnen begann bzw. nachdem die ersten Kriegshandlungen bereits eingesetzt hatten.<sup>381</sup>

Möglicherweise stammte eine am 10. Mai 1865 im *Jornal do Commercio* erschienene Anzeige eines anonymen Fotografen sogar von Albert Frisch. Der arbeitsuchende 25-jährige Lichtbildner stellte sich darin als Kenner der fotografischen Kunst vor, der über eine eigene Ausrüstung und über „sehr gute Rezepte“<sup>382</sup> verfügte. Frisch stand bei Erscheinen der Annonce unmittelbar vor seinem fünfundzwanzigsten Geburtstag und verfügte nach zweijähriger Tätigkeit in Argentinien und Paraguay über die angegebenen Erfahrungen und die erwähnte Ausrüstung.

---

<sup>378</sup> Ebenda.

<sup>379</sup> Im Nachlass von Albert Frisch existieren keine Angaben zum genauen Eintrittsdatum von Frisch in das Unternehmen von Georg Leuzinger. Außerdem wird die Casa Leuzinger als „Lithographische Anstalt und Steindruckerei des Schweizers Keller Leutzingen“ oder als „Firma Keller & Leutzingen“ bezeichnet und weist so auf Informationslücken und Fehler bei Frischs Söhnen hin. Siehe: [Albert Frisch Junior (Hrsg.)]: Albert Frisch. Graphische Kunstanstalt, Druckerei und Verlag 1875-1925. Berlin 1925, S. 5; Album „Brasilien“, S. 3; Eberhardt Frisch: *Herkommen und Geschichte der Familie Christoph Albert Frisch*, S. 21.

<sup>380</sup> Weder in der 1925 verfassten Firmenfestschrift noch in der 1942 fertiggestellten Familienchronik machen Frischs Söhne Angaben zum Aufenthalt ihres Vaters in Paraguay. Bedauerlich ist ebenfalls, dass aus dieser Frühphase der fotografischen Tätigkeit Frischs bislang keine Fotografien bekannt sind.

<sup>381</sup> Die angespannte politische Situation im Grenzgebiet der Provinz Mato Grosso zwischen Paraguay und Brasilien spitzte sich bereits Ende 1864 dramatisch zu und im Dezember kam es zu ersten Kriegshandlungen. Im März erklärte Paraguay Argentinien den Krieg und am 1. Mai 1865 unterschrieben Brasilien, Argentinien und Uruguay die Dreier-Allianz gegen Paraguay. Während des fünfjährigen Krieges wurde Paraguay vernichtend geschlagen und ein Großteil der männlichen Bevölkerung, unter ihnen der Diktator Solano Lopez, wurde getötet. Zum Paraguay-Krieg: Boris Fausto: *Historia do Brasil*. Sao Paulo 2001, S. 208-217; Ricardo Salles: *Guerra do Paraguai. Memórias & Imagens*. Rio de Janeiro 2004.

<sup>382</sup> *Jornal do Commercio* vom 10. Mai 1865, S. 3.



Abb. 4.2.2: Porträt aus dem Jahre 1865, aufgenommen im Atelier von Stahl & Wahnschaffe, Rio de Janeiro. (Porträtalbum aus dem Nachlass von Franz Keller-Leuzinger, Privatbesitz/Sao Paulo)

Bei dem abgebildeten Mann handelt es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um Albert Frisch. Das Porträt stammt aus dem privaten Fotoalbum von Franz Keller-Leuzinger, dem Schwiegersohn Georg Leuzingers, der gemeinsam mit Albert Frisch ins Amazonasgebiet gereist war. Siehe zum Vergleich das Porträt des 63-Jährigen Albert Frisch, Abb. 4.2.4 in dieser Arbeit.

Albert Frisch arbeitete etwa fünf Jahre als Fotograf in der *Officina Photographica* von Georg Leuzinger. Auf der Grundlage der knappen schriftlichen Informationen und des bekannten Bildmaterials lässt sich nachweisen, dass Frisch als Firmenfotograf an der Herstellung der Aufnahmen beteiligt war.<sup>383</sup> Leuzinger hatte das Gesamtkonzept entwickelt, die verschiedenen Themen- und Motivbereiche bestimmt und wahrscheinlich auch die Kamerastandpunkte und Blickwinkel ausgewählt. Frisch war für die konkrete Umsetzung der Ideen verantwortlich. Als Operateur organisierte er die fotografischen Expeditionen, stellte die notwendigen Chemikalien für den fotografischen Aufnahmeprozess her, präparierte die Glasnegative und belichtete und fixierte dieselben. Wahrscheinlich war er auch für die anschließende Herstellung der Albuminabzüge im Atelier zuständig.

In den ersten Jahren seiner Anstellung bei dem Schweizer Geschäftsmann stellte Frisch unter der Anleitung Leuzingers Landschafts- und Stadtansichten in Rio de Janeiro und der näheren Umgebung her. Im November 1867 reiste Frisch dann ins Amazonasgebiet.<sup>384</sup> Durch die fotografische Arbeit in Argentinien, Paraguay und vor allem in Rio de Janeiro, wo er

---

<sup>383</sup> Im vorausgegangenen Kapitel (4.1) zu Georg Leuzinger ist bereits dargelegt worden, dass Frisch als Firmenfotograf in dessen *Officina Photographica* tätig war.

<sup>384</sup> Eine detaillierte Rekonstruktion und Analyse der Expedition siehe Kapitel 5.

ausschließlich als Stadt- und Landschaftsfotograf tätig gewesen war und Exkursionen in die Umgebung der Stadt bis in die Vorgebirge und die Siedlungen Petrópolis und Teresópolis durchgeführt hatte, war Albert Frisch mit der Reise- und Landschaftsfotografie in den Tropen hinreichend vertraut.

Insgesamt erwies sich Albert Frisch unter den tropischen Bedingungen als äußerst begabter Fotograf, der sich zunächst in Rio de Janeiro bewährte, bei kürzeren Exkursionen weiterentwickelte und schließlich mit der erfolgreich durchgeführten Expedition ins Amazonasgebiet sein fotografisches Meisterstück in den Tropen ablieferte.

### **Frischs weitere Karriere als Reproduktionsspezialist**

„Nach Beendigung seiner Reise in die Urwälder des Amazonas kehrte Albert Frisch nach Rio de Janeiro zurück, wo er noch längere Zeit blieb. Er wandte sich später nach Montevideo und Buenos Aires, für das er ganz eingenommen war. [...] Gegen Ende der 60er Jahre verließ er dann Südamerika endgültig und ging nach Paris, wo er in der Steindruckerei und lithographischen Anstalt von Le Mercier & Cie tätig war.“<sup>385</sup>

Im Anschluss absolvierte Frisch eine Weiterbildung in München bei Joseph Albert, dem Erfinder und Patentinhaber des Lichtdrucks. Joseph Albert gehörte Ende der 1860er Jahre mit dem Franzosen Lemer cier zu den führenden Unternehmen, die auf dem Gebiet der fotomechanischen Bildherstellung aktiv waren.<sup>386</sup> Lemer cier hatte seit den 1850er Jahren mit der Fotolithografie gearbeitet. Joseph Albert hatte 1868 den Lichtdruck zur praktischen Reife gebracht.<sup>387</sup> Hermann Krone verglich die Erfindung des Lichtdrucks durch Albert mit der Entdeckung des Buchdrucks durch Gutenberg und hob sie damit in den Rang einer epochalen medialen Revolution:

„Seine Bilder [Lichtdrucke, FSK], in der mechanischen Presse mit fetter Farbe gedruckt, können in jeder beliebigen Anzahl von Exemplaren vervielfältigt werden und sind ebenso haltbar wie jeder Buch-, Kupfer- oder Steindruck, sie besitzen die genau selben Details, dieselben feinen naturgetreuen Nuancierungen vom höchsten Licht bis in die tiefsten Schatten, die man bisher an wohl gelungenen Photographien schätzen lernte, ohne Korn, ohne Struktur, deren selbst die Photolithographie mit alleiniger Ausnahme von Linienobjekten sich niemals ent schlagen konnte. Mit Hülfe des Lichtdrucks wird erst die Photographie Allgemeingut und gewinnt ähnliche Weltbedeutung wie die Buchdruckerkunst,

---

<sup>385</sup> Frisch: *Herkommen und Geschichte der Familie Christoph Albert Frisch*, S. 21-22.

<sup>386</sup> Zu Joseph Albert: Heinz Gebhardt: *Königlich bayerische Photographie. 1838-1918*. München 1978, S. 224ff.; Wilfried Ranke: *Joseph Albert – Hofphotograph der bayerischen Könige*. München 1977, S. 22ff.; zum Lichtdruck: Julius Schnauss: *Der Lichtdruck und die Photolithographie*. Leipzig 1906; Josef Maria Eder: *Geschichte der Photographie*, S. 397-408; Frank Heidtmann: *Wie das Photo ins Buch kam*, S. 578-635.

<sup>387</sup> Zur Entwicklung des Lichtdrucks bei Joseph Albert siehe: Gebhardt: *Königlich bayerische Photographie*, S. 224ff.; Ranke: *Joseph Albert*, S. 22ff.

denn sie tritt in diesem neuen Gewand als Factor zur Hebung wissenschaftlicher, künstlerischer und industrieller Interessen, ja als nicht zu unterschätzender Pionier für den Culturfortschritt überhaupt auf.“<sup>388</sup>

Krones hymnische Begrüßung des Lichtdrucks als Fortschrittsmotor für Wissenschaft, Kunst und Industrie war mit der Hoffnung auf eine wirklich massenhafte Verbreitung fotografischer Bilder verbunden. Erst durch dieses fotomechanische Reproduktionsverfahren, so Krone, war der Weg der Fotografie zu einem visuellen Massenmedium bereitet. Mit dem Lichtdruck waren die Begrenzungen der Verbreitung der Fotografie aufgehoben worden, ohne dass der fotografische Charakter verlorenging oder die Bildqualität Einbußen erlitt.<sup>389</sup> Hermann Krone hatte im April 1870 – ebenfalls zur Weiterbildung – die Werkstätten Alberts, des „Vaters des Lichtdrucks“, besucht und war dort mit Albert Frisch zusammengetroffen:

„Bald nach unserer Ankunft im Albert'schen Atelier traf auch der Großmeister des lithographischen Druckes, Herr Lemercier aus Paris bei Albert ein, der das Albertsche Patent für Frankreich erworben hatte. Außerdem studierten noch zur selben Zeit Herr Albert Frisch aus Rio de Janeiro und Herr Hof-Photograph Verveer aus Den Haag das Albertsche Lichtdruckverfahren.“<sup>390</sup>

Frisch, der hier als Fotograf aus Rio de Janeiro bezeichnet wird, war zu diesem Zeitpunkt vermutlich noch bei Leuzinger angestellt und in dessen Auftrag zur Weiterbildung im Bereich der fotomechanischen Reproduktions- und Druckverfahren nach Europa gereist. Für diese These spricht, dass Frisch am 30. März 1870 von seiner bayerischen Heimatgemeinde Augsburg erneut einen für drei Jahre gültigen Reisepass für Brasilien erhalten hatte, ein klares Indiz für seine Absicht, wieder in das tropische Kaiserreich zurückzukehren.<sup>391</sup>

Im Anschluss an seine Weiterbildung kehrte Albert Frisch allerdings nicht mehr nach Brasilien zurück, sondern arbeitete für Joseph Albert, in dessen Lehrwerkstätten er gerade in das neue fotomechanische Reproduktionsverfahren eingeführt worden war. Bereits im März 1871 reiste Albert Frisch in dessen Auftrag nach New York, um in der Firma *Bierstadt & Co.*, die das Lichtdruck-Patent für Amerika erworben hatte, den Aufbau der Reproduktionsabteilung zu leiten.<sup>392</sup> Edward Bierstadt hatte in New York die Firma *The Photographic Plate Printing*

---

<sup>388</sup> Hermann Krone hatte in der gerade von ihm gegründeten Zeitschrift *Helios. Organ der photographischen Gesellschaft zu Dresden* ausführlich von seinem Besuch und seinen Erfahrungen in den Münchner Werkstätten des Bayerischen Hoffotografen berichtet. Hermann Krone: Der Albertsche Lichtdruck, in: *Helios* 1/1870, S. 89-92, Zitat: S. 90.

<sup>389</sup> Im deutschsprachigen Raum wurde der Lichtdruck bis zur Jahrhundertwende das bedeutendste Halbton-Reproduktionsverfahren, das sich durch Alberts erfolgreiche Patentpolitik auch in vielen anderen Ländern verbreitete. Heidtmann: Wie das Photo ins Buch kam, S. 591; Ranke: Joseph Albert, S. 29-33.

<sup>390</sup> Hermann Krone: Der Albertsche Lichtdruck, in: *Helios* 1/1870, S. 89-92, hier S. 92.

<sup>391</sup> Vgl. Familienbogen „Christoph Albert Frisch“ (Stadtarchiv Augsburg).

<sup>392</sup> Zur Einrichtung des Lichtdrucks in den USA durch Albert Frisch siehe Frisch: *Herkommen und Geschichte der Familie Christoph Albert Frisch*, S. 22.

*Company* gegründet, in der Albert Frisch die ordnungsgemäße Einrichtung der Apparate und die sachgerechte Ausbildung der Mitarbeiter im Lichtdruck überwachte.<sup>393</sup>

Durch den ständigen Umgang mit den im Lichtdruck verwendeten Chemikalien hatte Albert Frisch eine hartnäckige Chromvergiftung erlitten, die ihn zu einer beruflichen Pause zwang. 1872 verließ er die USA und kehrte nach Deutschland zurück. Vorübergehend arbeitete der zu diesem Zeitpunkt 32-Jährige in einer Mineralwasserfabrik im hessischen Homburg vor der Höhe, in der Nähe Frankfurts.<sup>394</sup> Doch noch im gleichen Jahr gründete Frisch seine erste eigene Firma, „die sich mit Lichtdruck, Albertotypie und Photographie befasste“.<sup>395</sup> Belegt ist die Tätigkeit Frischs als selbständiger Reproduktionsfotograf erstmals durch eine Erwähnung in der Fachzeitschrift *Photographische Mitteilungen*. Am 20. Juni 1873 hatte Theodor Prümm, „eine Collection von Lichtdrucken von Frisch in Homburg“<sup>396</sup> vorgelegt, die im Kollegenkreis „sehr viel Beifall“ erhielten.

Im Juli 1874 wurde Albert Frisch Geschäftspartner des in Lübeck ansässigen Fotografen Johannes Heinrich Franz Nöhring. Dieser hatte sich auf die Architekturfotografie und Erstellung von Reproduktionsaufnahmen von Kunstwerken und Skulpturen spezialisiert.<sup>397</sup> Für Nöhring war Albert Frisch als fotomechanischer Reproduktionsspezialist ein idealer Partner, da er das fotografische Material in dauerhaft beständige und gleichzeitig hochwertige Lichtdrucke umwandeln konnte. Zu den ersten Arbeiten der neugegründeten Firma gehörten Lichtdrucke von Objekten aus den Domschätzen von Aachen, Hildesheim und Trier sowie aus dem Großherzoglichen Museum zu Darmstadt.<sup>398</sup> Anfang 1875 stellten sie hochgelobte Lichtdrucke einiger Kunstwerke der königlichen Gemäldegalerie in Augsburg her, darunter Werke von Hans Holbein dem Älteren, von Albrecht Dürer und von Leonardo da Vinci.<sup>399</sup>

---

<sup>393</sup> Die drei Bierstadt Brüder kamen aus einer deutschstämmigen Familie. Der jüngste Bruder, Albert Bierstadt (1830-1902), hatte in Düsseldorf Malerei studiert und war anschließend mehrere Jahre durch Europa gereist, ehe er sich in seiner Heimat als Landschaftsmaler etablierte. Seine beiden älteren Brüder Charles (1819-1903) und Edward (1824-1902) stiegen um 1859 in das Geschäft mit Fotografien ein. Siehe hierzu: Helena E. Wright: *Partners in the Business of Art: Producing, Packaging, and Publishing. Images of the American Landscape 1850-1900*. In: *Pioneers of Photography*. Springfield 1987, S. 274-285; Nancy K. Anderson und Helena E. Wright: *Albert Bierstadt: Art and Enterprise*. New York 1990.

<sup>394</sup> Vgl. Frisch: *Herkommen und Geschichte der Familie Christoph Albert Frisch*, S. 22.

<sup>395</sup> Ebenda; in später erschienenen Anzeigen und auf den Firmenbriefköpfen der Kunstanstalt Albert Frisch findet sich 1872 als Datum der Firmengründung.

<sup>396</sup> *Photographische Mitteilungen*. Zeitschrift des Vereins zur Förderung der Photographie. Herausgegeben von Prof. Dr. Hermann Vogel. Berlin. 10 Jg., 1873/74, S. 86.

<sup>397</sup> Siehe: Jan Zimmermann: Nöhring, Johannes Heinrich Franz. In: *Biographisches Lexikon für Schleswig-Holstein und Lübeck*. Neumünster 2000, Band 11, S. 295-298.

<sup>398</sup> Vgl. Zimmermann: Nöhring, S. 296 und S. 298 im Publikationsverzeichnis.

<sup>399</sup> Im März 1875 hatte der Kunsthistoriker Alfred Woltmann eine Rezension der Ausstellung und des Begleitkatalogs verfasst, in der er mehrfach die Reproduktionen als „vortrefflich ausgeführt“ und „vorzüglich gelungen“ bewertet. Alfred Woltmann: *Die Augsburger Galerie in Photographie und Lichtdruck*. In: *Die Gegenwart*, 7/1875, S. 149-150.



Nach nur einjähriger Zusammenarbeit wurde die Firmengemeinschaft im Sommer 1875 jedoch aufgelöst. Nöhring verlegte seinen Firmensitz nach München und Albert Frisch machte sich in Berlin selbstständig.<sup>400</sup>

Am 1. September 1875 eröffnete Albert Frisch eine eigene Kunstanstalt in der Hauptstadt des deutschen Kaiserreiches.<sup>401</sup> Die *Kunstanstalt Albert Frisch* hatte sich in den ersten Jahren ihres Bestehens einen Namen als Spezialbetrieb für die Herstellung einfarbiger Lichtdrucke gemacht, führte als einer der ersten Betriebe in den 1880er Jahren den mehrfarbigen Lichtdruck ein und avancierte zu einem der führenden Betriebe Berlins und des deutschen Kaiserreiches.<sup>402</sup> Der Kunsthistoriker Peter Jessen beschrieb Frisch als einen mit einem außergewöhnlichen Kunstsinn ausgestatteten brillanten Techniker, der zunächst die „Vervollkommnung des einfarbigen Lichtdrucks“ mit großer Energie und Erfolg betrieb, ehe er sich darauf konzentrierte, „das Verfahren über die Einfarbigkeit hinaus zum Mehrfarbendruck zu erweitern“.<sup>403</sup>

Albert Frisch, der in den 1880er Jahren mit ersten Versuchen auf dem Gebiet des mehrfarbigen Lichtdrucks begonnen hatte, gelang es innerhalb kurzer Zeit, ein praxistaugliches Verfahren zu entwickeln, das ihm das Lob von Kollegen und eine Vielzahl bedeutender Aufträge einbrachte. Der Dresdner Fotograf Hermann Krone zählte 1894 die „meisterhaften Farbenlichtdrucke von Albert Frisch in Berlin“<sup>404</sup> zu den besten Arbeiten auf dem Gebiet der mehrfarbigen fotomechanischen Reproduktion. Die Wahl Berlins als Firmenstandort war entscheidend für die erfolgreiche Entwicklung der *Kunstanstalt Albert Frisch*. Die in der preußischen Hauptstadt bereits existierenden und neugegründeten Museen und Kunstsammlungen boten mit ihren umfangreichen Beständen ein ergiebiges Arbeitsfeld für die auf hochwertige fotomechanische Reproduktionsarbeiten spezialisierte Firma. Besonders das Kunstgewerbemuseum, das Kupferstichkabinett, die Nationalgalerie und das Völkerkundemuseum, um nur einige der Kunden von Frisch zu nennen, verfügten in ihren Schausammlungen, Bibliotheken, Archiven und Depots über einen reichhaltigen Fundus an Bildern, Dokumenten und Objekten, die fotomechanisch reproduziert und gedruckt wurden.

---

<sup>400</sup> Nöhring war nach Frischs Ausstieg noch einige Monate in Lübeck tätig, ehe er im Laufe des Jahres 1876 den Firmensitz nach München verlegte. Vgl. Zimmermann: Nöhring, S. 297.

<sup>401</sup> Zur Entwicklung der Kunstanstalt Albert Frisch siehe die anlässlich des 50-jährigen Bestehens des Unternehmens von Albert Frischs gleichnamigem Sohn herausgegebene Festschrift; Frisch Junior: *Albert Frisch. Graphische Kunstanstalt, Druckerei und Verlag*, S. 6.

<sup>402</sup> Ebenda.

<sup>403</sup> Peter Jessen: *Das Werk*, in: Frisch Junior: *Graphische Kunstanstalt Albert Frisch*, S. 11-24, hier: S. 15.

<sup>404</sup> Hermann Krone: *Darstellung der natürlichen Farben durch Photographie auf directem und indirectem Wege oder Photographie und Lichtdruck in natürlichen Farben mit den eigenen, bisher noch nicht veröffentlichten Rezepten nach eigenen Erfahrungen in historischer Folge bearb. von Hermann Krone*. Weimar 1894, S. 89.

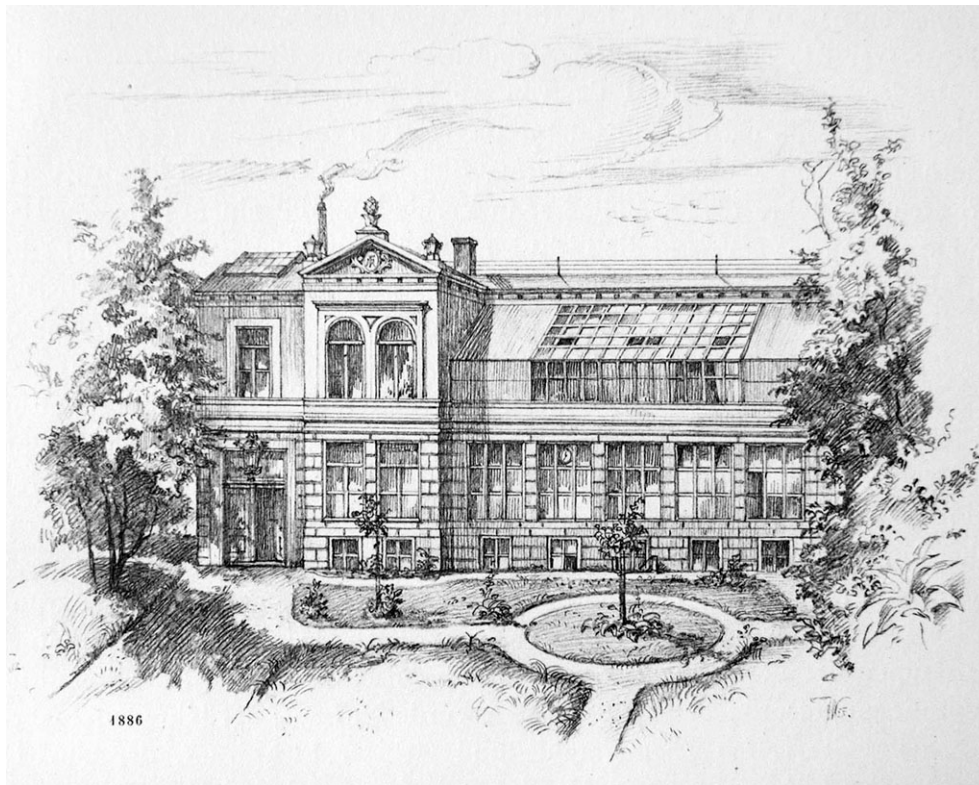


Abb. 4.2.3: Das 1886 erbaute und bezogene Gebäude der Kunstanstalt Albert Frisch in der Lützowstraße 66, aus der Firmenfestschrift anlässlich des 50-jährigen Bestehens des Unternehmens, in: Frisch Junior: Graphische Kunstanstalt Albert Frisch, S. 5.

Erste Geschäftsadresse der am 1. September 1875 eröffneten „Kunstanstalt Albert Frisch“ war die Bendlersstraße 13. Nur ein Jahr später zog die Firma in Geschäftsräumlichkeiten in der Königin-Augusta-Straße 35 um, in der sie die folgenden zehn Jahre firmierte. Nach dem schnellen Wachstum des Unternehmens wurde 1886 das neu errichtete Firmengebäude in der Lützowstraße 66 bezogen, in dem die *Kunstanstalt Albert Frisch* zunächst unter der Leitung des Firmenvaters und anschließend der seines gleichnamigen Sohns florierte. Das Gebäude wurde 1945 bei einem Bombenangriff zerstört.

In der Kunstanstalt Albert Frisch wurden Zeichnungen, Aquarelle und Ölbilder bekannter Künstler für Kataloge und illustrierte Publikationen fotomechanisch reproduziert.<sup>405</sup> Das Feld der Kunstreproduktion in Berlin war zwar bereits von der 1862 gegründeten *Photographischen Gesellschaft* besetzt, doch hatte Frisch mit Lichtdrucken einen alternativen Bildträger anzubieten, der sich aufgrund der günstigen Reproduktionsmöglichkeiten bei gleicher Bildqualität und besseren Einsatzmöglichkeiten in Druckerzeugnissen durchsetzte.<sup>406</sup> Auch dreidimensionale Kunstwerke, Plastiken, Skulpturen und Objekte wie Geschirr oder Waffen

<sup>405</sup> 1892 etwa fertigte er mehrfarbige Lichtdrucke von Gemälden aus den Kunstsammlungen in den königlichen Schlössern an: Paul Seidel (Hrsg.): Friedrich der Grosse und die französische Malerei seiner Zeit. Mit Genehmigung Seiner Majestät des Kaisers u. Königs, hrsg. v. Dr. Paul Seidel, Kustos der Kunstsammlungen des Königlichen Hauses. Berlin (A. Frisch) 1893.

<sup>406</sup> Zur *Photographischen Gesellschaft* und der Reproduktion von Kunstwerken in den 1860er und 1870er Jahren siehe Dorothea Peters: Vom Visitenkarten-Album zum fotografischen „Galeriewerk“: Die Kunstreproduktionen der Berliner Photographischen Gesellschaft. In: Ziehe, Hägele (Hrsg.): Fotografien vom Alltag – Fotografieren als Alltag, S. 167-182; zur Zusammenarbeit Frischs mit der *Photographischen Gesellschaft* siehe Günther Werckmeister: Die künstlerische Bedeutung des Farbenlichtdrucks. In: Frisch Junior: Graphische Kunstanstalt Albert Frisch, S. 37-38.

wurden fotomechanisch reproduziert.<sup>407</sup> Selbst ganze Gebäude konnten von der Kunstanstalt fotografiert und als Lichtdrucke reproduziert werden. Für eine 1901 erschienene Publikation mit Abbildungen von Renaissance-Bauten aus Schweden hatte der damals bereits 61-jährige Firmengründer in dem skandinavischen Land „die Arbeit persönlich geleitet, so dass sie unter den trefflichen deutschen Architekturwerken jener Zeit sich rühmlich hervortut“.<sup>408</sup>

Zu den in der *Kunstanstalt Albert Frisch* entstandenen Lichtdrucken zählte auch der weitgefaste Bereich sogenannter *Handzeichnungen*, grafisch gestaltete Unikate, die aufgrund ihrer historischen oder kulturellen Bedeutung für Sammler oder für Lehrzwecke als Faksimiles reproduziert wurden.<sup>409</sup> Die Lichtdruckreproduktion von einzigartigen Handschriften, seltenen, von Hand illustrierten Drucken, Urkunden, Dokumenten, Wappenbildern, Briefen, Landkarten oder Partituren stellten das Arbeitsgebiet dar, auf das sich die Kunstanstalt in besonderer Weise spezialisiert hatte.<sup>410</sup> Zu den ersten Lichtdruckarbeiten aus der *Kunstanstalt Albert Frisch* gehörten die 1876 entstandenen fotomechanischen Reproduktionen von Stammtafeln und Wappenbildern aus dem späten Mittelalter und der Renaissance, die der Heraldiker Friedrich Warnecke zusammengestellt hatte.<sup>411</sup> 1880 hatte die Kunstanstalt den Großauftrag zur originalgetreuen Reproduktion von 364 Kaiserurkunden aus dem Mittelalter und der frühen Neuzeit für ein von den Historikern Theodor von Sickel und Heinrich von Sybel herauszugebendes Tafelwerk erhalten.<sup>412</sup>

Zu den ersten Arbeiten Frischs im „Farbenlichtdruck“ gehörten die im Jahre 1886 entstandenen Reproduktionen von Handzeichnungen des bekannten Bildhauers Johann Gottfried Schadow, der auch die Quadriga auf dem Brandenburger Tor geschaffen hatte.<sup>413</sup> Das Opus Magnum der *Kunstanstalt Albert Frisch* war aber die im mehrfarbigen Lichtdruck produzierte Bilderhandschrift *Breviarium Grimani* aus dem 15. und 16. Jahrhundert. Sie war auf ihren 1.580

---

<sup>407</sup> Vgl. G. Hiltl: Die Waffensammlung Sr. Königlichen Hoheit des Prinzen Carl von Preußen. Durch unveränderlichen Lichtdruck ausgeführt von A. Frisch in Berlin. Nürnberg 1879.

<sup>408</sup> Zitat nach Peter Jessen: Das Werk, in: Frisch Junior: Graphische Kunstanstalt Albert Frisch, S. 12; die Publikation: Gustav Upmark: Die Architektur der Renaissance in Schweden, 1530-1760. Dresden 1901.

<sup>409</sup> Vgl. Thomas Hilka: Zur Terminologie und Geschichte der Faksimilierung. In: Bibliothek. Forschung und Praxis; 9. Jg., 1985, S. 290-299.

<sup>410</sup> Peter Jessen nennt das Kernarbeitsfeld des Reproduktionsspezialisten Albert Frisch „die Welt graphischer Schöpfungen, die Zeichnungen, die Stiche, die Handschriften“. Jessen: Das Werk, S. 11.

<sup>411</sup> Friedrich Warnecke (Hrsg): Heraldische Kunstblätter nach in Kunstdruck u.s.w. ausgeführten Entwürfen von Martin Schongauer, Israel van Mecken, Albrecht Dürer, Virgil Solis, Jost Amman u. a. deutschen u. ausländ. hervorragenden Meistern. Görlitz und Berlin 1876-98.

<sup>412</sup> Auftraggeber war die *Königlich preussische Archivverwaltung*, die auch die gesamten Produktionskosten trug. Die Publikation: Theodor von Sickel und Heinrich von Sybel (Hrsg.): Kaiserurkunden in Abbildungen. Berlin 1880-1891.

<sup>413</sup> Die Publikation: Eduard Dobbert: Handzeichnungen von Gottfried Schadow. Hrsg. von d. Königlichen Akademie der Künste zu Berlin. 40 Taf. Farbenlichtdr. von Albert Frisch. Berlin 1886.

handgeschriebenen Seiten mit einer Vielzahl bunter Initialen ausgeschmückt und enthielt 120 ganzseitige Miniaturmalereien verschiedener flämischer Künstler.<sup>414</sup>

Für wissenschaftliche Publikationen in verschiedenen Disziplinen wie Medizin, Geografie, Archäologie oder Anthropologie und Ethnologie stellte Albert Frisch ebenfalls Reproduktionen her. So fertigte er die Lichtdrucke für die 1891 erschienene Publikation des Anthropologen Paul Ehrenreich an.<sup>415</sup> Dieser war Ende der 1880er Jahre zu einer ausgedehnten Forschungsreise in Zentralbrasilien und im Amazonasgebiet unterwegs gewesen und hatte eine Vielzahl von Objekten und Aufnahmen mitgebracht, von denen ein kleiner Teil auf 15 Lichtdrucktafeln in dessen Publikation *Beiträge zur Völkerkunde Brasiliens* veröffentlicht wurde.<sup>416</sup>

Daneben wurde in der *Kunstanstalt Albert Frisch* auch mit anderen fotomechanischen Reproduktionsverfahren wie Zinkätzung, Autotypie, Fotolithografie oder Heliogravüre gearbeitet. Das Arbeitsgebiet reichte von der Herstellung einfacher Buchdruckvorlagen bis hin zur Produktion mehrfarbiger Kunstdruckclisches und wird in einer Anzeige aus dem Jahre 1895 aufgeführt:

„Photomechanische u. graphische Kunstanstalt von Albert Frisch Berlin/W 35  
Lützowstraße 66.

Empfiehl sich zur Anfertigung aller Arten von Illustrationen und Buchdruck-Cliches für künstlerische, wissenschaftliche und gewerbliche Zwecke.

Originalgetreue Reproduktion nach jeder Vorlage in Lichtdruck, Farbenlichtdruck, Zinkätzung, Autotypie, Photolithographie, Heliogravüre von Gemälden, Architecturen, Gruppen, Zeichnungen, Karten, Gegenständen nach der Natur etc. Photographische Aufnahmen außerhalb und im Atelier. Herstellung ganzer illustrirter Kataloge. Farben-Zinkdruck-Platten in vollendeter Ausführung. Proben und Kostenanschläge bereitwilligst.

Durch die jahrelangen Erfahrungen auf allen Gebieten der Illustrationstechnik ist die Anstalt in der Lage selbst den künstlerisch weitgehendsten Anforderungen zu genügen, und werden Auskünfte jederzeit gern und kostenlos erteilt.

Gegründet 1872.“<sup>417</sup>

---

<sup>414</sup> Das Original befindet sich auch heute noch in Venedig. Bis 1781 gehörte das Breviarium zum Domschatz San Marco, ehe es in die Dombibliothek überführt wurde. Die Publikation: Dr. Scato de Vries (Hrsg.): *Breviarium Grimani* aus der Bibliothek San Marcos in Venedig. Leiden (Verlag von A.W. Sijthoff) und Leipzig (Carl W. Hiersemann) 1904-1910.

<sup>415</sup> Vgl. Paul Ehrenreich: *Beiträge zur Völkerkunde Brasiliens*. Mit 15 Lichtdrucktafeln und einer Farbenskizze. I. Die Karayastämme am Rio Araguaya (Goyaz); II. Über einige Völker am Rio Purus (Amazonas). Berlin 1891 (=Königliche Museen zu Berlin. Veröffentlichungen aus dem königlichen Museum für Völkerkunde II. Band – 1./2. Heft).

<sup>416</sup> Zur Verbindung Frischs zu Paul Ehrenreich und zur Berliner Völkerkunde siehe Kapitel 6.

<sup>417</sup> Anzeige aus: *Kunstgewerbeblatt*, 6/1895, Heft 3, S. 33-48. Der Anzeigenteil ohne Seitenzahlen erschien am Schluss des Heftes.



*Albert Frisch*

Abb. 4.2.4: Porträt von Albert Frisch aus dem Jahre 1903,  
in: Frisch Junior: Graphische Kunstanstalt Albert Frisch,  
Frontispiz.

Der 63-jährige Albert Frisch in der Pose des erfolgreichen Geschäftsmannes mit der sichtbaren Uhrenkette als erkennbarem Statussymbol des wirtschaftlichen Erfolges.

Am 30. Mai 1918, wenige Wochen vor dem Ende des Ersten Weltkrieges, starb Albert Frisch im Alter von 78 Jahren. In einem Nachruf bezeichnete ihn Adolf Miethe als einen der „besten Vertreter der graphischen Vervielfältigungskunst in Deutschland“, <sup>418</sup> der jedoch aufgrund seiner sehr zurückhaltenden Art nur einem kleinen Kreis von Spezialisten bekannt gewesen sei. Abschließend erinnerte er an den Brasilienaufenthalt des kürzlich verstorbenen:

„Dass Frisch einen Teil seines Lebens in den Tropen zubachte, dass er auch dort die vollendetsten Vegetationsstudien aufnahm, als es noch keine Trockenplatten gab, und die sonstigen Behelfe der Photographie noch mehr als einfach waren, ist ebenfalls wenig bekannt.“ <sup>419</sup>

Albert Frisch hatte in Südamerika nicht allein die von Miethe angesprochenen Vegetationsstudien erstellt. Er hatte sich ungefähr sieben Jahre in Südamerika aufgehalten, in dieser Zeit mindestens vier südamerikanische Länder bereist, und war in den Hauptstädten von drei Ländern, in Buenos Aires, Asuncion und Rio de Janeiro als Fotograf berufstätig gewesen.

---

<sup>418</sup> Adolph Miethe: Nachruf Albert Frisch, in: *Zeitschrift für Reproduktionstechnik*, 20/1918, S. 50f.

<sup>419</sup> Ebenda, S. 51.

Nach Misserfolgen als Verkäufer von Heiligenbildern war Frisch im Jahr 1863 in Buenos Aires erstmals als Porträtfotograf tätig geworden. Er war nach einer zufälligen Begegnung mit einem deutschen Fotografen mit dem neuen Medium in Berührung gekommen und hatte sich als Quereinsteiger dank seines Talenten eine berufliche Existenz als Fotograf aufgebaut. Innerhalb kurzer Zeit hatte er als Autodidakt vom Porträt- zum Landschafts- und Expeditionsfotografen umgeschult und war fünf Jahre in Rio de Janeiro in der *Officina Photographica* von Georg Leuzinger, einem der erfolgreichsten fotografischen Ateliers für Stadt- und Landschaftsfotografie auf dem Kontinent, tätig. Außerdem hatte er die erste erfolgreiche fotografische Expedition auf dem Amazonas geleitet. Doch war dieser Teil seiner langen und wechselhaften fotografischen Biografie bei seinem Ableben bereits in Vergessenheit geraten.

### 4.3 Franz Keller-Leuzinger: Ingenieur, Buchautor, Zeichner und Illustrator

#### Franz Keller: Expeditionsingenieur in den Tropen

In einem Brief vom 21. August 1867 teilt Georg Leuzinger seinem zu diesem Zeitpunkt auf einer Gewerbeschule in Basel studierenden Sohn Paul Alfons mit, dass dessen Schwester Sabine bald heiraten werde. Er stellt ihm den zukünftigen Schwager wie folgt vor:

„Deine Schwester Sabine ist eine glückliche Braut von Herrn Keller, den du bei Mr. Amedée in der Tijuca gesehen haben wirst. Ein junger Mann von 33 Jahren von ausgezeichneten Talenten, ein Ingenieur. Er hat mit seinem Vater die Straße Union & Industria gebaut & die Pläne der Flüsse Parahyba, Ivahy, Iguassu gemacht.“<sup>420</sup>

Georg Leuzinger hatte sich bei der Altersangabe seines Schwiegersohnes um ein Jahr geirrt. Der am 30. August 1835 in Mannheim geborene Franz Ferdinand Keller, so sein vollständiger Geburtsname, war bei seiner Hochzeit am 14. Oktober 1867 erst 32 Jahre alt.<sup>421</sup> Die Berufsbezeichnung Ingenieur war allerdings ebenso zutreffend wie die aufgelisteten Projekte.<sup>422</sup>

Franz Keller reiste nach abgeschlossener Ingenieurausbildung in Karlsruhe Ende des Jahres 1855 als Ingenieurspraktikant in Begleitung seines Vaters, des großherzoglichen badischen Bau-Inspectors Joseph Keller, nach Brasilien.<sup>423</sup> Letzterer hatte im Alter von 51 Jahren bei der

---

<sup>420</sup> Brief vom 21. August 1867, geschrieben von Georg Leuzinger an seinen Sohn Paul; Nachlass von Paul Leuzinger. Siehe Übersetzung im Anhang.

<sup>421</sup> Zu den Geburtsangaben siehe: Familienbogen „Joseph Keller“ (Stadtarchiv Mannheim). Zur Hochzeit: Familienbuch der Familie Georg Leuzinger. 1905 (Manuskript, ohne Seitenangaben).

<sup>422</sup> Franz Keller hatte 1873 selbst einen kurzen Aufsatz verfasst, in dem er über die von ihm in Brasilien durchgeführten Projekte berichtet. [Franz Keller]: Franz Keller's Aufnahmen in Süd-Amerika und die Eisenbahn längs des Madeira-Stromes. In: Petermann's Mittheilungen über wichtige neue Erforschungen auf dem Gesamtgebiete der Geographie, aus Justus Perthes Geographischer Anstalt. 19/1873, S. 410-413.

<sup>423</sup> Joseph Keller (1804-1877) hatte seine Ingenieurskarriere als Wasser- und Strassenbau Conducteur erster Klasse bei der Inspektion Mannheim begonnen, ehe er 1841 nach Karlsruhe versetzt wurde, wo ihm

Wasser- und Straßenbauinspektion in Karlsruhe einen zweijährigen Urlaub beantragt, um als einer von zwei Chefindingenieuren der *Companhia União e Industria* in Brasilien die Planung und Ausführung der ersten befestigten Überlandstraße zu leiten.<sup>424</sup> Die Arbeiten der Vermessungsingenieure beim Straßenbau in den Tropen dauerten fast fünf Jahre und umfassten die Festlegung der Streckenführung, die Leitung der Bauarbeiten und die Konstruktion einer Vielzahl von Brücken.

Im Anschluss an die Einweihung der Straße im Jahre 1861 blieben Franz Keller und sein Vater in Brasilien und spezialisierten sich als Expeditionsingenieure auf die Kartografierung von Flussläufen und die Ausarbeitung von Verkehrsprojekten. In den folgenden drei Jahren waren die beiden Ingenieure vom *Ministerium für Landwirtschaft, Handel und Öffentliche Bauten* mit verschiedenen Vermessungsprojekten auf den Flüssen Rio Paraíba und Rio Pomba in Rio de Janeiro und den angrenzenden Provinzen engagiert worden. Neben der topografischen und hydrografischen Bestandsaufnahme genau festgelegter Flussabschnitte gehörte die Evaluierung von Nutzungsmöglichkeiten der Flüsse als Wasserstraßen oder die Planung einer alternativen Verkehrsverbindung auf dem Landweg zu den Kernaufgaben der beiden Ingenieure. Hintergrund der Vermessungsexpedition waren Pläne der brasilianischen Regierung, den Warentransport aus dem agrarisch genutzten Hinterland zu verbessern. In der Region, die von den genannten Flüssen durchzogen wurde, waren Kaffee – das wichtigste Exportgut Brasiliens – und andere für den internen Gebrauch bedeutsame Agrargüter angebaut worden. Zwischen Dezember 1861 und März 1862 führten sie die erste Vermessungsexpedition auf dem 129 Kilometer langen Teilstück des Rio Paraíba zwischen den Ortschaften Barra do Pirahy und Campo Bello durch.<sup>425</sup> 1863 erfolgte eine zweite Vermessungsexpedition auf dem sich anschließenden 81 Kilometer langen Abschnitt des Rio Paraíba zwischen dem Kirchspiel von S. Jose de Campo Bello und dem Ort Villa Cachoeira.<sup>426</sup> Und am 25. April 1864 erhielten Franz und Josef Keller den Auftrag zur Prüfung der verkehrstechnischen Anbindung des Tals des Rio Pomba im Grenzgebiet der Provinzen von Rio de Janeiro, Minas Gerais und Espírito Santo an die Hauptstadt Rio de Janeiro. Die viermonatige Expedition fand zwischen Juni und

---

die Leitung der Wasser- und Straßenbauinspektion übertragen wurde, verbunden mit der Beförderung in den Rang eines großherzoglichen badischen Bau-Inspectors. Er war als Ingenieur an der Anlage des Mannheimer Hafens, des Baus der Eisenbahn von Mannheim nach Heidelberg und von Karlsruhe nach Rastatt sowie an der Begradigung des Rheins und an zahlreichen Straßenbau-maßnahmen im nördlichen Schwarzwald beteiligt. Siehe: Dienerakte von Joseph Keller, Ober-Direction des Wasser- und Strassenbaues (Generallandesarchiv in Karlsruhe).

<sup>424</sup> Vgl. Franz Keller-Leuzinger: Ein Straßenbau und die Anlage einer deutschen Colonie in Brasilien, in: Die Gartenlaube 1884, S. 283-285 und S. 299-302.

<sup>425</sup> Siehe: Franz und Joseph Keller: Bericht, betreffend der Projekte zur Verbesserung der Schifffahrt auf dem Rio Parahyba zwischen Campo-Bello und der Barre von Pirahy. Rio de Janeiro, 30. Sept. 1862. Veröffentlicht im: Bericht des Ministeriums für Landwirtschaft, Handel und Öffentliche Bauten über das Jahr 1862. Rio de Janeiro 1863; Anhang M.

<sup>426</sup> In ihrem im März 1864 eingereichten Abschlussbericht erläutern sie umfassend die Ausbaumöglichkeiten des Flussabschnitts. Darüber hinaus hatten sie eine 62 Kilometer lange Eisenbahnstrecke für den Warentransport projektiert. Siehe: Franz und Josef Keller: Erforschung des Rio Parahyba. Bericht vorgelegt am 30. März 1864, in: Bericht des Ministers für Landwirtschaft, Handel und Öffentliche Bauten über das Jahr 1863. Rio de Janeiro 1864; Anhang B.

September 1864 statt.<sup>427</sup> Ende 1864 wurden Josef und Franz Keller, die sich inzwischen als Ingenieursduo in den Tropen reichlich bewährt hatten, vom *Ministerium für Landwirtschaft, Handel und Öffentliche Bauten* in die Provinz Paraná entsandt, um dort mehrere Forschungs- und Vermessungsexpeditionen zu leiten.<sup>428</sup> Noch im Dezember 1864 reiste das Ingenieursgespann in die Provinzhauptstadt Curitiba, wo ihnen der Gouverneur von Paraná einen detaillierten Auftrag zur Exploration der Flüsse Ivahy, Paraná, Paranapanema und Tibagy erteilte.<sup>429</sup>

Am 4. Januar 1865 starteten Franz und Josef Keller zu der am Rio Ivahy gelegenen Kolonie Thereza. Zwei Monate nahmen die Konstruktion der sieben Expeditionsboote und die Erledigung aller Vorbereitungsarbeiten in Anspruch, ehe die Flussvermessung am 22. März 1865 schließlich beginnen konnte. Die Vermessungsfahrt auf dem Rio Ivahy und dem Rio Paraná bis zur Mündung des Rio Paranapanema dauerte dreieinhalb Monate. Am 6. Juli wurde in der Siedlung Santo Ignacio do Paranapanema ein mehrwöchiger Zwischenhalt eingelegt, der zur Erneuerung von Proviant, zur Ausbesserung der Ausrüstung und zur Abfassung eines Zwischenberichtes genutzt wurde.<sup>430</sup> Der zweite Teil der Expedition auf dem Rio Paranapanema und dem Rio Tibagy begann am 5. August und dauerte weitere zweieinhalb Monate. Nach etwa 300 Kilometern musste die Fahrt auf dem Fluss aufgrund Dauerregens und vieler krankheitsbedingter Ausfälle abgebrochen werden und die beiden Ingenieure kehrten am 14. Oktober 1865 in die Provinzhauptstadt Curitiba zurück. Hier waren sie bis zum Jahresende mit der Ausarbeitung des Kartenmaterials und der Fertigstellung des ausführlichen Expeditionsberichtes beschäftigt.<sup>431</sup> Am 13. Dezember 1865 war von der Zentralregierung die Bestätigung zur Weiterbeschäftigung der Ingenieure Keller für weitere Projekte in der Provinz Paraná eingegangen. So sollten sie im März 1866 eine Expedition auf dem Rio Iguassu durchführen,

---

<sup>427</sup> Vgl. Franz und Joseph Keller: Bericht über die Erforschung der Täler [der Flüsse] Parahyba und Pomba. Durchgeführt mit der Absicht der Erschließung neuer Verkehrswege zwischen diesen Punkten und der Küste. Im Auftrag der Regierung in den Monaten Juni bis September 1864. Rio de Janeiro, 30. November 1864, in: Bericht des Ministeriums für Landwirtschaft, Handel und Öffentliche Bauten über das Jahr 1864, präsentiert am 15. Mai. Rio de Janeiro 1865; Anhang P.

<sup>428</sup> Die Provinz Paraná grenzte an die Nachbarrepublik Paraguay, mit der es im Jahr 1864 zu politischen Streitigkeiten um territoriale Fragen gekommen war. Eine Verkehrsverbindung von der Ostküste in das Landesinnere auf dem Wasserweg, die zunächst unter wirtschaftlichen Aspekten verhandelt worden war, war zum Zeitpunkt der Auftragserteilung auch aus militärstrategischen Erwägungen bedeutsam geworden.

<sup>429</sup> Franz und Joseph Keller ersetzten als „professionelle Explorationsreisende“ den zuvor mit der Erforschung der Flussläufe beauftragten Koloniedirektor Gustav Rumpelsberger, dessen Arbeiten die Behörden nicht zufriedengestellt hatten. In einem neun Punkte umfassenden Forschungsauftrag sind die genaue Route, die Wahl der Verkehrsmittel und die zentralen Haltepunkte für die Erkundung festgelegt. Siehe: Aviso 156, in: Bericht des Ministeriums für Landwirtschaft, Handel und Öffentliche Bauten über das Jahr 1864. Rio de Janeiro 1865; Anhang P 1-2.

<sup>430</sup> Der Zwischenbericht wurde am 22. Juli 1865 fertiggestellt. Siehe: Franz und Joseph Keller: Bericht zur Erforschung der Rio Ivahy, in: Bericht der Provinzpräsidenten von Paraná vom 13. Februar 1866. Curitiba 1866; Anhang A 1, S. 1-20.

<sup>431</sup> Vgl. Franz und Joseph Keller: Bericht zur Erforschung der Flüsse Tibagy und Paranapanema, in: Bericht der Provinzpräsidenten von Paraná vom 13. Februar 1866. Curitiba 1866; Anhang A2, S. 21-26.



deren Start sich dann aber bis Juni verzögerte.<sup>432</sup> Die ersten sechs Monate des Jahres 1866 verbrachten Franz Keller und sein Vater in der Provinzhauptstadt Curitiba mit den Vorarbeiten für die Erstellung einer Landkarte der gesamten Provinz Paraná.<sup>433</sup> Die Expedition auf dem Rio Iguassu begann am 24. Juni 1866 und dauerte fast fünfeinhalb Monate.<sup>434</sup> Ständiger Dauerregen, eine schlecht ausgebildete Begleitmannschaft sowie beschädigte Boote und Instrumente führten auch hier zum vorzeitigen Abbruch der Expedition. Am 8. Dezember 1866 trafen die beiden Ingenieure wieder in der Provinzhauptstadt Curitiba ein und kehrten nach Rio de Janeiro zurück, das sie fast zwei Jahre zuvor verlassen hatten.<sup>435</sup> Die Besonderheit der Expeditionen in der Provinz Paraná lag in der Erweiterung des Arbeitsauftrages über die verkehrstechnischen Planungsarbeiten hinaus. Zusätzlich zur Vermessung der Flussläufe und zur Bestimmung der Schiffbarkeit sollten sie die vorhandenen Bodenschätze sowie die agrarischen Nutzungsmöglichkeiten abschätzen. Die Bestimmung geeigneter Lokalitäten für die Anlage von Häfen, Agrarkolonien, Indianersiedlungen und Militärstützpunkten gehörte ebenfalls zu ihrem Arbeitsprogramm.<sup>436</sup> Und erstmals hatten Franz und Joseph Keller explizit anthropologische Aufgaben erhalten. Die „Beschreibung der angetroffenen wilden Stämme, die Bestimmung ihrer Aufenthalts- und Wohnorte und weitere erreichbare Zusatzinformationen“<sup>437</sup> war Teil ihres Expeditionsauftrags gewesen.

Auch bei ihrem folgenden Expeditionsprojekt im Amazonasbecken gehörten anthropologische Beobachtungen zum Aufgabenbereich von Franz und Josef Keller. Der offizielle Auftrag zur Erforschung des Rio Madeira und zur Planung einer Verkehrsverbindung zur Umgehung des durch Wasserfälle und Stromschnellen unpassierbaren Flussabschnitts wurde am 5. Oktober 1867 von der „Unterdirektion für öffentliche Bauten und Schifffahrt“ verfasst.<sup>438</sup> Als „dringendes

---

<sup>432</sup> In seinem am 13. Februar 1866 vorgelegten Jahresbericht teilt der Provinzpräsident Andre Augusto de Padua Fleury mit, dass die beiden Ingenieure im März mit der Expedition beginnen sollen. Siehe: Bericht der Provinzpräsidenten von Paraná vom 13. Februar 1866. Curitiba 1866, S. 60-61. Im folgenden Bericht heißt es jedoch, dass die Expedition erst im Juni gestartet war. Siehe: Bericht der Provinzpräsidenten von Paraná vom 5. November 1866. Curitiba 1866, S. 10f.

<sup>433</sup> 1866 hatte der Provinzpräsident bei den beiden badischen Ingenieuren die Erstellung einer Provinzialkarte in Auftrag gegeben. Siehe: Bericht der Provinzpräsidenten von Paraná vom 13. Februar 1866. Curitiba 1866, S. 61. Als sie aber Anfang 1867 die Provinz verließen, lösten sie den Vertrag auf. Siehe: Franz und Joseph Keller: Bericht zur Erforschung des Rio Iguassú, von den Ingenieuren J. und F. Keller im Jahre 1866 ausgeführt, in: Jahresbericht des Ministeriums für Landwirtschaft, Handel und Öffentliche Bauten für das Jahr 1866. Rio de Janeiro 1867; Anhang P, S. 1-31, hier S. 31.

<sup>434</sup> Vgl: Franz und Joseph Keller: Bericht zur Erforschung des Rio Iguassú, S. 1-31.

<sup>435</sup> „Wegen des ausbleibenden Dampfschiffes bestiegen wir im Hafen eine Segelbarke, die uns in zwölftägiger Seereise in die Hauptstadt des Kaiserreiches zurückbrachte, die wir mehr als zwei Jahre nicht mehr gesehen hatten.“ Ebenda, S. 4.

<sup>436</sup> Vgl. Aviso 156 vom 24. Dezember 1864, in: Bericht des Ministeriums für Landwirtschaft, Handel und Öffentliche Bauten über das Jahr 1864 vom 15. Mai 1865. Rio de Janeiro 1865; Anhang P, S. 1-2.

<sup>437</sup> Ebenda, S. 2.

<sup>438</sup> In dem Dokument wurden in sechs Punkten die konkreten Instruktionen für die bevorstehende Forschungsreise zum Rio Madeira mitgeteilt. Siehe: Auftrag No. 230 der Unterdirektion für öffentliche Bauten und Schifffahrt vom 5. Oktober 1867: Instruktionen für die Erforschung des Rio Madeira. Abgedruckt in: Bericht des Ministeriums für Landwirtschaft, Handel und öffentliche Bauten über das Jahr 1867, präsentiert am 15. Mai 1868; Anhang S, 2 Seiten.

Hauptziel“ galt die Festlegung einer den geografischen Gegebenheiten angepassten Route für die Anlage einer Straße oder einer Schienenverbindung. Gleichzeitig sollten sie eine Aufstellung der Handelsprodukte „aus dem Pflanzenreich, dem Tierreich und dem Mineralreich“ vornehmen. Die Bestimmung geeigneter Punkte für die Anlage von Siedlungen, Militär- und Handelsstützpunkten gehörte ebenso zum Expeditionsprogramm wie eine „ausführliche und exakte Beschreibung bezüglich der Gewohnheiten und der Lebensweise der Indianer“. Deren „Eignung für ein zivilisiertes Leben“ sollte festgestellt und die „effizienten Mittel zur Heraushebung aus der Barbarei“ vorgeschlagen werden.

Am 15. November 1867 starteten Franz und Josef Keller in Rio de Janeiro zu ihrer Reise ins Amazonasgebiet und erreichten am 10. Dezember die Provinzhauptstadt Manaus, den Ausgangspunkt ihrer Expedition, die aufgrund der einsetzenden Regenzeit und der herrschenden Hochwasser um mehrere Monate verschoben wurde. Nach Kellers Angaben hatten zudem Schwierigkeiten bei der Beschaffung der Boote und der Rudermannschaft zu der Verzögerung beigetragen.<sup>439</sup> Zur Überbrückung der Wartezeit übernahmen die Ingenieure kleinere Arbeitsaufträge wie die Erstellung eines Stadtplanes von Manaus und die Kalkulation für den Bau einer Brücke. Die Anfertigung einer Flusskarte des Rio Negro musste aufgegeben werden, da für die Vorarbeiten weder Boote noch Ruderer zur Verfügung standen. Ende Mai 1868 reisten die vier Expeditionsteilnehmer zur Ortschaft Serpa an der Mündung des Rio Madeira. Hier standen sieben Boote und siebzig Ruderer bereit, bei deren Beschaffung der Vize-Konsul des Nachbarlandes Bolivien behilflich gewesen war.<sup>440</sup>

---

<sup>439</sup> Keller beklagte explizit die fehlende Unterstützung des Provinzgouverneurs bei der Bereitstellung von Material und Personal für die Expedition. Siehe: Franz und Joseph Keller: Bericht über die Erforschung des Flusses Madeira im Teilstück zwischen dem Wasserfall von Santo Antonio und der Mündung des Mamoré. In: Jahresbericht des Ministeriums für Landwirtschaft, des Handels und öffentliche Bauten über das Jahr 1868, präsentiert im Mai 1869; Anhang X, 61 Seiten, S. 2.

<sup>440</sup> Der bolivianische Vize-Konsul in Manaus, Sr. Ignacio Araus, hatte den beiden Ingenieuren den Kontakt zu einem bolivianischen Geschäftsmann vermittelt, der den Madeira nach Exaltacion hinabfuhr. Siehe: Franz und Joseph Keller: Bericht über die Erforschung des Flusses Madeira im Teilstück zwischen dem Wasserfall von Santo Antonio und der Mündung Mamoré, S. 3; Franz Keller-Leuzinger: Vom Amazonas und Madeira, S. 28f.



Landweg transportiert werden.<sup>442</sup> Da in Exaltacion nicht genügend Ruderer für die Rückfahrt zur Verfügung standen, sah sich Franz Keller zu einer Reise in das etwa 300 Kilometer entfernte Trinidad genötigt, um dort direkt mit dem zuständigen bolivianischen Beamten zu verhandeln.<sup>443</sup> Die Rückreise begann hiernach am 15. Oktober mit fünf Booten und einer Besatzung von 32 Ruderern und dauerte nur 46 Tage. Die erhebliche Zeitersparnis war durch zwei Faktoren möglich geworden: Zum einen waren die Messungsarbeiten bereits auf der Hinreise weitgehend abgeschlossen worden.<sup>444</sup> Zum anderen ging die Flussfahrt mit der Strömung und aufgrund des erhöhten Wasserstandes erheblich schneller voran. Die Boote ließen sich nun teilweise durch die Stromschnellen navigieren und mussten nicht – wie auf der Hinreise so häufig – in einer zeitaufwendigen Prozedur auf dem Landweg transportiert werden. Die Rückfahrt auf dem schwierigen Teilabschnitt mit Stromschnellen und Wasserfällen absolvierte die Expeditionsgruppe in nur 25 Tagen, während sie für denselben Streckenabschnitt bei der Hinreise 40 Tage benötigt hatte. Am 30. November 1868 erreichten sie wieder die Ortschaft Serpa, von der sie am 30. Mai 1868 ihre Fahrt auf dem Rio Madeira begonnen hatten. Während der sechsmonatigen Expedition hatten sie auf dem Rio Madeira und dem Rio Mamoré insgesamt 3.280 Kilometer zurückgelegt. Franz Keller, der zusätzlich von Exaltacion nach Trinidad gereist war, hatte gar eine Gesamtstrecke von 3.880 Kilometern absolviert.<sup>445</sup> Nach kurzem Aufenthalt in Manaus fuhren sie umgehend mit dem Flussschiff nach Belém und von dort nach Rio de Janeiro, wo sie am 4. Januar 1869 wieder eintrafen.

Anfang der 1870er Jahre kehrte Franz Keller mit seiner Frau Sabine nach Europa zurück und ließ sich zunächst in Karlsruhe nieder, wo er unter dem Namen Franz Keller-Leuzinger den mit zahlreichen Abbildungen illustrierten Bericht seiner Expedition zum Rio Madeira im Amazonas-tal ausarbeitete und publizierte.<sup>446</sup>

---

<sup>442</sup> Als besonders schwierig und zeitaufwendig erwies sich die Überwindung der Ribeirão-Falls, die ganze sechs Tage in Anspruch nahm. Beschreibung der harten Arbeit bei der Überwindung der Wasserfälle: Keller-Leuzinger: Vom Amazonas und Madeira, S. 37-50.

<sup>443</sup> Für die Hin- und Rückfahrt benötigte Franz Keller im kleinen Boot und begleitet von zwei Ruderern nur elf Tage, da er ohne längere Pausen reiste. Siehe: Franz und Joseph Keller: Bericht über die Erforschung des Flusses Madeira im Teilstück zwischen dem Wasserfall von Santo Antonio und der Mündung des Mamoré, S. 15.

<sup>444</sup> Während der Hinreise waren bereits umfangreiche hydrografische Messungen und Ortsbestimmungen auf astronomischer Basis vorgenommen und das Zusammentreffen mit den Indianern dokumentiert worden.

<sup>445</sup> Die Entfernungsangaben in Kilometern bei Keller-Leuzinger: Vom Amazonas und Madeira, S. 145. Im Regierungsbericht von 1869 hatten die Ingenieure die Entfernungen in der brasilianischen Einheit *Leguas* angegeben. Siehe: Franz und Joseph Keller: Bericht über die Erforschung des Flusses Madeira, S. 28f.

<sup>446</sup> Das exakte Datum der Rückkehr Kellers Anfang der 1870er Jahre nach Deutschland ist nicht bekannt. Im 1891 erschienenen Nekrolog wird das Jahr 1870 genannt. Vgl. L.G.: Nekrolog Franz Keller-Leuzinger, in: Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbe-Vereins zu München. Band 40, 1891, Heft 3-4, Beiblatt 1, S. 24-27, zur Rückkehr nach Deutschland siehe S. 25.

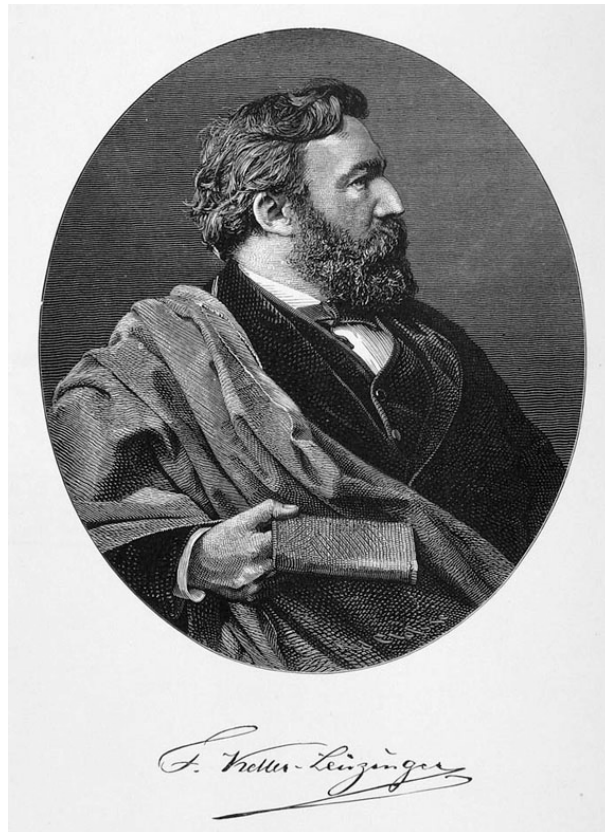


Abb. 4.3.2: Porträt von Franz Keller-Leuzinger,  
in: Keller-Leuzinger: Vom Amazonas und Madeira, Frontispiz.

Pedro Karp Vasquez hat mehrfach behauptet, dass Franz Keller unmittelbar im Anschluss an die Eheschließung mit Sabine Leuzinger in Brasilien im Jahre 1867 seinen Namen in Franz Keller-Leuzinger änderte.<sup>447</sup> Allerdings ist der 1869 eingereichte Abschlussbericht der Expedition zum Rio Madeira, wie auch die vorausgegangenen Berichte, immer noch mit „Francisco Keller“ unterzeichnet.<sup>448</sup> Bis auf eine Ausnahme liest man auch in den Illustrationen seines 1874 erschienenen Reiseberichtes, die zwischen 1872 und 1873 ausgearbeitet worden sind, die Signatur „F.K.“ oder „FKeller“. Die Publikation selbst ist das erste Dokument, in dem die erweiterte Namensversion Franz Keller-Leuzinger in der Autorennennung auftaucht. Bis zu seinem Tod behielt er diese erweiterte Namensvariante bei, die sich in allen Publikationen, als Signatur und in Unterschriften seiner Korrespondenz findet. Vermutlich nahm Franz Keller diese Namenserweiterung vor, um Verwechslungen mit seinem Bruder, dem ebenfalls in Karlsruhe lebenden Maler Ferdinand Keller, zu vermeiden, da beide Namen mit „F.K.“ abgekürzt wurden. Die Änderung schien umso mehr angeraten, da Franz Keller-Leuzinger nach seiner Rückkehr nach Deutschland seine Ingenieurslaufbahn aufgegeben hatte und sich nun verschiedenen künstlerischen Aktivitäten widmete und damit in einem ähnlichen Feld wie sein Bruder aktiv war.

---

<sup>447</sup> Siehe etwa: Karp Vasquez: Deutsche Fotografen des 19. Jahrhunderts in Brasilien, S. 76.

<sup>448</sup> Franz und Joseph Keller: Bericht über die Erforschung des Flusses Madeira, S. 61.

Die Leitung der *Officina Photographica* seines Schwiegervaters durch Keller, wie sie von Ferrez, Vasquez und anderen postuliert wird, ist durch die jahrelange Abwesenheit Kellers in den 1860er Jahren ausgeschlossen. In den Jahren 1865 bis 1869, als Leuzinger das fotografische Atelier an sein Unternehmen angeschlossen hatte und mit der Produktion fotografischer Aufnahmen in Rio de Janeiro begonnen und die Expedition ins Amazonasgebiet initiiert hatte, war Keller mit Vermessungs- und Erkundungsexpeditionen in Süd- und Nordbrasilien beschäftigt gewesen. Er selbst berichtet in einem 1873 publizierten Abriss über seinen 17-jährigen Aufenthalt in Brasilien ausführlich über seine Projekte als Ingenieur, jedoch erwähnt er mit keiner Silbe eine fotografische Tätigkeit.<sup>449</sup> In einer anderen Mitteilung schildert er vielmehr, dass die Arbeiten im Zusammenhang seiner Ingenieurstätigkeiten seine ganze Kraft und Zeit in Anspruch nehmen:

„Ich war jedoch meist derart mit Arbeiten überhäuft, entweder auf der Reise selbst und so recht im praktischen Wirken drinnen oder in Rio de Janeiro mit der Ausarbeitung der Relatorios oder offiziellen Berichte beschäftigt, im letzteren Falle unter stetem Drängen von Seiten des jeweiligen Ministers der öffentlichen Arbeiten.“<sup>450</sup>

Bislang sind lediglich vier Fotografien bekannt, die Franz Keller zugeordnet worden sind. Diese Fotos zeigen Landschaftsstudien mit verschiedenen tropischen Pflanzen in der Parkanlage der *Quinta da Boavista*, dem Park des kaiserlichen Palastes in Rio de Janeiro. Die Fotografien sind mit einigen handschriftlichen Anmerkungen versehen, zu denen auch das Namenskürzel „F.K.“ gehört. Pedro Vasquez schrieb diese Aufnahmen daraufhin Franz Keller zu.<sup>451</sup> Im Unterschied zu den sorgfältig komponierten und technisch sauber ausgeführten Aufnahmen aus dem Hause Leuzinger wirken die vier Fotografien mit ihren zahlreichen Unschärfen und fehlendem Bildaufbau wie Amateuraufnahmen. Noch deutlicher gegen die Autorenschaft von Franz Keller spricht aber ein Vergleich der Bildunterschriften. Die Namenssignatur „F.K.“ entspricht nicht den von Franz bekannten Signaturen, sondern denen seines jüngeren Bruders Ferdinand, der sich zwischen 1858 und 1862 ebenfalls in Brasilien aufgehalten hatte und im Jahr der Entstehung dieser Aufnahmen, von Rio de Janeiro zurück nach Karlsruhe reiste.<sup>452</sup> Es scheint somit eher wahrscheinlich, dass diese Fotografien von Ferdinand Keller angefertigt oder bestellt worden waren, um für weitere zeichnerische Arbeiten in Europa über eine visuelle Referenz zu verfügen. In keinem Falle aber sind diese Aufnahmen geeignet, einen eindeutigen Beweis für die fotografische Tätigkeit von Franz Keller zu liefern.

---

<sup>449</sup> Vgl. [Franz Keller]: Franz Keller's Aufnahmen in Süd-Amerika und die Eisenbahn längs des Madeira-Stromes, S. 413.

<sup>450</sup> [Franz Keller]: Die Madeira-Bahn im Inneren von Süd-Amerika, Keller-Leuzinger's Aufnahmen und Forschungen in Brasilien, in: Petermanns Mitteilungen, 1873, S. 271-272, hier S. 272.

<sup>451</sup> Das kleine, aus vier Aufnahmen bestehende Konvolut befindet sich in der Nationalbibliothek von Rio de Janeiro. Drei der vier Aufnahmen und ein kurzer Text bei: Karp Vasquez: Deutsche Fotografen des 19. Jahrhunderts in Brasilien, S. 76-79.

<sup>452</sup> Friedrich W. Gärtner: Ferdinand Keller. Karlsruhe 1912, S. 14.

Ein weiteres Argument, das sich gegen Kellers fotografische Aktivität im Unternehmen seines Schwiegervaters ins Feld führen lässt, leitet sich aus seiner künstlerischen Entwicklung ab. Schon während seines Aufenthaltes in Brasilien und bei seiner nachfolgenden Karriere trat Keller als Zeichner, Maler und Illustrator in Erscheinung.

### **Franz Keller und die visuelle Dokumentation in den Tropen**

Die Herstellung geografischer Skizzen, die Zeichnung von Landkarten und die Ausarbeitung von Profil- und Modellzeichnungen, bei denen Korrektheit und Maßstabstreue im Vordergrund standen, war fester Bestandteil der alltäglichen Arbeit des Ingenieurs Franz Keller.<sup>453</sup> Seine visuelle Dokumentation beschränkte sich aber nicht allein auf diese technischen Zeichnungen. Während seines 17-jährigen Aufenthaltes in Brasilien stellte er mit Stift und Aquarellfarben auch Landschaftsbilder, Alltagsszenen und Porträts her.<sup>454</sup> Franz Keller war von frühester Jugend an von seinem Vater, der selbst ein begeisterter Maler und Zeichner war, in seinen künstlerischen Anlagen gefördert worden.<sup>455</sup> Auf dem Polytechnikum in Karlsruhe, an dem er seine Ingenieursausbildung absolvierte, war er „als der beste Zeichner bekannt“.<sup>456</sup>

In den Publikationen von Newton Carneiro und Ana Maria de Moraes Belluzzo sind mehr als zehn Aquarelle und Zeichnungen reproduziert, die Keller während seines mehr als zweijährigen Aufenthaltes in der Provinz Paraná angefertigt hatte.<sup>457</sup> Ana Maria Belluzzo hebt sein zeichnerisches Talent hervor, das es ihm ermöglichte, sehr detaillierte und realistisch wirkende visuelle Dokumente zu schaffen.<sup>458</sup> Und Newton Carneiro bezeichnet ihn gar als den gewissenhaftesten Zeichner des 19. Jahrhunderts in der Provinz Paraná, der in seinen nahezu perfekt ausgeführten Skizzen selbst den berühmten französischen Maler Debret übertraf.<sup>459</sup>

Auch während der Reise ins Amazonasgebiet und der Expedition auf dem Rio Madeira hatte Keller eine Vielzahl von Skizzen und Aquarellstudien angefertigt. Die 68 als Holzstiche

---

<sup>453</sup> Eine Übersicht der von Franz Keller und seinem Vater in Brasilien hergestellten Karten und visuellen Dokumente findet sich bei Viktor Hantzsch: Franz Keller-Leuzinger, in: Allgemeine Deutsche Biographie (ADB), Band 61, Leipzig 1906, S. 106-108, hier S. 108.

<sup>454</sup> Viele seiner in Brasilien entstandenen Zeichnungen sind verschollen oder befinden sich in unbekannten oder unzugänglichen Privatsammlungen. Zum jetzigen Zeitpunkt ist es kaum möglich, einen umfassenden Überblick über die von ihm angefertigten Zeichnungen und Aquarelle zu bekommen. Dennoch ließen sich einige Bilder ausfindig machen, die es ermöglichen, die künstlerischen Aktivitäten Kellers in Brasilien grob nachzeichnen zu können.

<sup>455</sup> „Seine bedeutenden künstlerischen Anlagen, vom Vater ererbt und von beiden Eltern sorgsam gepflegt, zeigten sich schon in frühester Kindheit in einem unwiderstehlichen Hange zum Zeichnen. Kein Bleistift, kein Stückchen Kreide oder Kohle waren sicher vor ihm – und Wände wie Stuben-böden mussten für seine ersten Leistungen auf dem Gebiet der zeichnenden Künste herhalten, wenn ihm das reichlich gespendete Papier ausging.“ Vgl. L.G.: Nekrolog Franz Keller-Leuzinger, S. 24

<sup>456</sup> Ebenda.

<sup>457</sup> Dieses Bildmaterial befand sich bis zu dessen Versteigerung in der Privatsammlung des Kunsthistorikers und Sammlers Newton Isaac Carneiro. Der derzeitige Aufenthaltsort der Bilder ist unbekannt. Vgl. Newton Carneiro: Pintores da Paisagem Paranaense. Curitiba 1982; Ana Maria de Moraes Belluzzo: O Brasil dos Viajantes. Band 2, S. 138-143, Abbildungen 344-353.

<sup>458</sup> Vgl. Ana Maria de Moraes Belluzzo: O Brasil dos Viajantes. Band 2, S. 138.

<sup>459</sup> Vgl. Carneiro: Pintores da Paisagem Paranaense, S. 16.

gedruckten Abbildungen in seinem 1874 erschienenen Amazonasreisebericht gingen auf die „an Ort und Stelle aufgenommenen Originalskizzen“<sup>460</sup> zurück und bieten zumindest einen Anhaltspunkt über die Motivbreite und Detailliertheit seiner visuellen Dokumentation. In der Nationalbibliothek in Rio de Janeiro befindet sich ein Konvolut mit 30 Bleistiftskizzen, Tuschezeichnungen und Aquarellbildern, die zum größten Teil während Kellers Aufenthalt im Amazonasgebiet entstanden.<sup>461</sup> Einige seiner Zeichnungen und Aquarelle sind außerdem als fotografische Reproduktionen erhalten geblieben, die in der *Officina Photographica* seines Schwiegervaters Georg Leuzinger hergestellt worden waren.<sup>462</sup>

Der Formenreichtum und die Farbenvielfalt der tropischen und subtropischen Natur sind in seinen panoramatischen Landschaftsansichten ebenso eingefangen wie in den kleineren Detailbildern oder den Pflanzenstudien. Auch die Porträts der während der Expeditionen ange-  
troffenen Indianer und der Reisebegleiter zeichnen sich durch Genauigkeit, Individualität und Detailvielfalt aus.<sup>463</sup> Die physiognomischen Merkmale sind in den Charakterstudien individuell erfasst. Gleichzeitig hatte Keller offensichtlich größten Wert auf eine detaillierte Erfassung von Körperschmuck, Kleidung oder der mitgeführten Waffen und Werkzeuge gelegt. Ein besonderes Talent zeigte Keller in der schnellen Erfassung von kleinen Szenerien. Jagd- oder Frühstücksszenen, das Innere einer Hütte oder an einem Lagerfeuer ihr Essen zubereitende Schiffsleute konnte er in kürzester Zeit mit dem Zeichenstift und Aquarellfarben auf Papier festhalten. In der späteren Ausarbeitung zur Illustration für seine Publikation verfiel Keller jedoch in die für die romantische Kunsttradition seiner Zeit charakteristischen Typisierungen.<sup>464</sup>

---

<sup>460</sup> Keller-Leuzinger: Vom Amazonas und Madeira. Stuttgart 1874, S. VI.

<sup>461</sup> Die Mappe mit den Originalzeichnungen befindet sich in der Ikonografie-Abteilung der Nationalbibliothek von Rio de Janeiro. Fünf der Zeichnungen sind abgebildet in: Thekla Hartmann: A Contribuicao da Iconografia para o Conhecimento de Indios Brasileiros do seculo XIX. Sao Paulo 1975, S. 205-207, Abb. 65-67 und 69.

<sup>462</sup> Eine größere Anzahl der genannten fotografischen Reproduktionen wurde im Archiv des Instituto Moreira Salles in Rio de Janeiro und in einer Privatsammlung in Rio de Janeiro ermittelt.

<sup>463</sup> Vgl. Hartmann: A contribuicao da Iconografia para o conhecimento de Indios brasileiros, S. 120.

<sup>464</sup> Vgl. Belluzzo: O Brasil dos Viajantes, Band 2, S. 138.



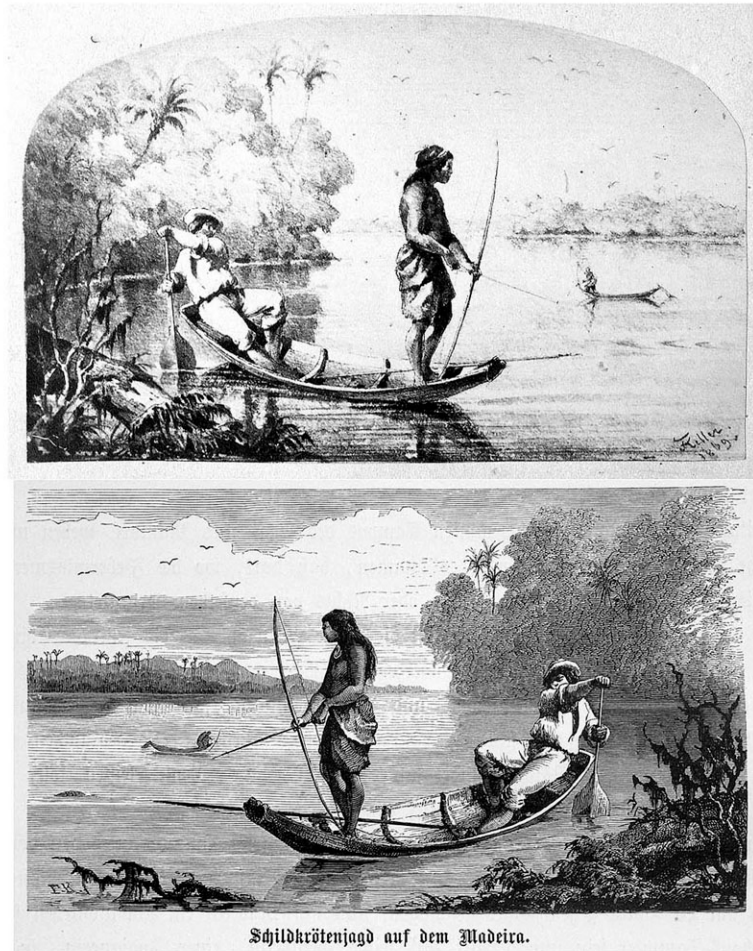


Abb. 4.3.3: Originalzeichnung und Holzstichillustration:  
Schildkrötenjagd auf dem Madeira. Fotografische Reproduktion  
der Originalzeichnung mit der Signatur: „FKeller 1869“  
(IMS, Rio de Janeiro) und die Holzstichabbildung,  
in: Keller-Leuzinger: Vom Amazonas und Madeira, S. 34.

Aus dem Vergleich der erhaltenen Reproduktion der Zeichnung mit der danach hergestellten Holzstichillustration wird erkennbar, dass Keller bei der zeichnerischen Übertragung auf den Holzblock, die er persönlich durchgeführt hatte, nur wenige Motivelemente verändert hatte und in wesentlichen Teilen der Vorlage treu geblieben war.

### **Franz Keller-Leuzinger: Buchautor, Illustrator und Lehrer**

Seine Ingenieurslaufbahn hatte der 35-jährige Keller-Leuzinger mit der Rückkehr nach Deutschland aufgegeben. Stattdessen betätigte er sich künstlerisch bis zu seinem Tod im Jahre 1890 in verschiedenen Projekten. Sein umfassendes Interesse und kunstgewerbliches Engagement ließen ihn gleichermaßen als Zeichner, Illustrator, aber auch als Autor und Lehrer auftreten. In den ersten Jahren nach seiner Rückkehr arbeitete Keller den Text und die Illustrationen für die 1874 publizierte Reisepublikation aus. Das Buch stieß auf großes Interesse. Rezensionen mit längeren Auszügen und Illustrationsbeispielen wurden in den

Zeitschriften *Das Ausland* und im *Globus* gedruckt.<sup>465</sup> In der letztgenannten Zeitschrift wurde die Qualität des Textes und der Illustrationen herausgehoben:

„Was das bekannte Werk des Engländers Bates über den Amazonas für diesen Strom ist, das ist Keller's Arbeit für den Madeira. Die letztere hat gleich grossen Werth für die Geographie, die Völkerkunde, für die Botanik und den Handel; sie ist eine hoch anzuschlagende Bereicherung der Wissenschaft nach mehreren Seiten hin, ist klar und ansprechend geschrieben und macht, verfasst von einem praktisch erfahrenen Manne, der in jeder Beziehung seiner Aufgabe gewachsen war, den Eindruck der Zuverlässigkeit. Dazu kommen Illustrationen, die geradezu prächtig ausgeführt worden sind und der Holzschneideanstalt von Closs in Stuttgart zur Ehre gereichen.“<sup>466</sup>

Keller-Leuzinger verfasste in den 1870er und 1880er Jahren immer wieder kürzere Artikel, in denen er über seine Erfahrungen in Brasilien berichtete.<sup>467</sup> Gleichzeitig trat er als Illustrator in Erscheinung. Für die 1877 erschienene populärwissenschaftliche länderkundliche Publikation *Die Erde und ihre Völker* hatte Franz Keller-Leuzinger 20 Illustrationen hergestellt.<sup>468</sup> Für die Ausstattung der 1882 und 1885 erschienenen zweibändigen Publikation *Naturgeschichte des Menschen* zeichnete er als alleiniger Illustrator für alle Abbildungen verantwortlich.<sup>469</sup> Seine dem Zeitgeist entsprechenden Bildkompositionen galten als geistvoll durchdacht und kraftvoll ausgeführt und waren für die Gestaltung von Illustrationen sehr gefragt.

---

<sup>465</sup> Oscar Peschel: Der Madeira und seine Wildnisse in Brasilien. In: *Das Ausland* 47/1874, S. 81-84. Fünf Artikel erschienen ohne Namensnennung des Autors im *Globus*. Autor war wahrscheinlich der Chefredakteur Karl Andree: Aus F. Keller-Leuzinger's Schilderungen vom Amazonas und am Madeira, in: *Globus* 25/1874, S. 311-312; Im Urwald am Madeirastrome, in: *Globus* 25/1874, S. 369-372; Franz Keller-Leuzinger bei den Caripunas Indianern am Madeira, in: *Globus* 26/1874, S. 1-5; Franz Keller-Leuzinger bei den Kautschuk- Sammlern am Madeira, in: *Globus* 26/1874, S. 65-70; Franz Keller-Leuzinger bei den Moos Indianern in Bolivien, in: *Globus* 27/1875, S. 166-168.

<sup>466</sup> [Karl Andree]: Im Urwald am Madeirastrome, S. 371.

<sup>467</sup> Einige Beispiele: Franz Keller Leuzinger: Palmeta und Pineta. Ein tropisches Vegetationsbild. In: *Die Gartenlaube* 1878, S. 428-430; derselbe: Ein Straßenbau und die Anlage einer deutschen Colonie in Brasilien. In: *Die Gartenlaube* 1884, S. 283-285 und S. 299-302; derselbe: Eine Kaffeepflanzung in Brasilien. In: *Vom Fels zum Meer* 1882, S. 538-547.

<sup>468</sup> Vgl. Friedrich von Hellwald: *Die Erde und ihre Völker*. Ein geographisches Hausbuch. 2 Bände. Stuttgart 1877-1878.

<sup>469</sup> Vgl. Friedrich von Hellwald: *Naturgeschichte des Menschen*. 2 Bände. Stuttgart 1882-1885.



Abb. 4.3.4 Eine Illustrationszeichnung von Franz Keller-Leuzinger:  
„Mischlingstypen aus den Südprowinzen Brasiliens“,  
in: Friedrich Hellwald: Naturgeschichte der Menschheit, S. 492

Gleichzeitig nutzte Keller-Leuzinger, der von seinen Zeitgenossen als ebenso unruhiger Geist wie energiegeladener und engagierter Künstler beschrieben wurde, sein zeichnerisches Talent für die Gestaltung von Töpferwaren. Mitte der 1870er Jahre gestaltete er Küchengeschirr und ähnliche Gebrauchsartikel aus Keramik, sogenannte Majolika, für verschiedene Firmen im schweizerischen Heimberg und im süddeutschen Dillingen.<sup>470</sup> Auf der in München im Jahre 1876 stattfindenden Kunst- und Kunstgewerbeausstellung sorgten nach seinen Entwürfen entstandene und erstmals öffentlich ausgestellte Tongefäße für großes Aufsehen. Der Neuling auf dem Gebiet des Kunstgewerbes gewann auf Anhieb eine Auszeichnung, die jedoch bereits

---

<sup>470</sup> Zu seiner Aktivität als Zeichner von Keramik in der Schweiz und in Süddeutschland siehe: L.G.: Nekrolog Franz Keller-Leuzinger, S. 24-27. In dem Nachruf sind seine Tätigkeiten als Gestalter von Majoliken kurz zusammengefasst. Auch finden sich dort Abbildungen von Arbeiten, die nach seinen Entwürfen entstanden waren.

nach kurzer Zeit zu Schwierigkeiten mit den Schweizer Produzenten und alsbald zu Keller-Leuzingers Aufgabe dieser Tätigkeit führte.<sup>471</sup>

1876 nahm Franz Keller-Leuzinger zusätzlich eine Tätigkeit als Lehrer im Bereich der Kunstgewerblichen Ausbildung auf. Anderthalb Jahre lang war er in Karlsruhe an der „kunstgewerblichen Anstalt für Mädchen und Frauen“<sup>472</sup> tätig. Im Frühjahr 1878 wechselte er nach Hamburg zum „Verein für Förderung weiblicher Erwerbsthätigkeit“, wo er ebenfalls nur ein Jahr tätig war.<sup>473</sup> Von 1880 bis 1886 lebte Keller-Leuzinger in Stuttgart, arbeitete als unabhängiger Illustrator und unternahm mehrere Reisen „nach Paris, London, New-York, Spanien, Portugal, Italien“.<sup>474</sup> 1886 reiste er im „Auftrag des deutschen Kolonialvereins“ nochmals nach Brasilien, um in den südlichen Provinzen die Ansiedlung deutscher Auswanderer zu prüfen.<sup>475</sup> Nach seiner Rückkehr aus Brasilien zog das Ehepaar Keller-Leuzinger nach München, wo der nach seiner zweiten Brasilienreise an einem Herzleiden erkrankte Franz Keller-Leuzinger am 19. Juli 1890 im Alter von 55 Jahren starb.<sup>476</sup>

Die Vielzahl der Aktivitäten Keller-Leuzingers während seines 55-jährigen Lebens lässt keine eindeutige Berufsbezeichnung zu. So tituliert ihn Viktor Hantzsch als „Ingenieur, Maler und Forschungszeichner“.<sup>477</sup> Daneben sind weitere Tätigkeiten Keller-Leuzingers als Kunstgewerbler und Geschäftsmann ermittelt worden. Für eine Aktivität als Fotograf oder für die Leitung der *Officina photographica* seines Schwiegervaters aber, wie sie in den zahlreichen Darstellungen zur brasilianischen Fotografiegeschichte geschildert werden, ließen sich keine Belege finden.

---

<sup>471</sup> Weitergehend zu Keller-Leuzingers Schwierigkeiten mit den Schweizer Töpfern, die letztlich zum Bruch der Geschäftsbeziehungen führten, siehe: Barbara Messerli Bolliger: Der decorative Entwurf in der Schweizer Keramik im 19. Jahrhundert. Zürich 1991, S. 54-57; Arthur Mehlstaebler: Franz Keller-Leuzinger. Klärendes zu seiner Bedeutung für die Thuner Majolika und die Schwarzwälder Majolika in der Zeit des Historismus, in: Keramos, Bd. 192, 2006, S. 47-56.

<sup>472</sup> L.G.: Nekrolog Franz Keller-Leuzinger, S. 26.

<sup>473</sup> Ebenda.

<sup>474</sup> Ebenda, S. 27.

<sup>475</sup> Ebenda.

<sup>476</sup> Ebenda.

<sup>477</sup> Hantzsch: Franz Keller-Leuzinger, S. 106.

## 5 Amazonasbilder 1869:

### „Resultat d’une expedition photographique“

#### 5.1 Die fotografische Expedition – Planung, Vorbereitung, Durchführung

Ernesto Senna schrieb in der firmenbiographischen Skizze der *Casa Leuzinger*, dass der Schweizer Unternehmer mit der Organisation der Amazonasexpedition einem Auftrag des Naturforschers Agassiz nachkam, der die Aufnahmen für seine wissenschaftlichen Publikationen nutzte.<sup>478</sup> Allerdings lassen sich für diese These keine stichhaltigen Beweise finden. Agassiz erwähnt eine Zusammenarbeit aus dem Jahre 1865 mit Leuzinger, bei der es um die Anfertigung von Gesteinsformationen in Rio de Janeiro ging.<sup>479</sup> An anderer Stelle bedankt sich Agassiz explizit für die Unterstützung durch seinen Schweizer Landsmann und macht sogar Werbung, indem er mitteilt, dass Fotografien Leuzingers in Boston und New York zu erwerben seien:

„Leuzinger’s admirable photographs of the scenery of the Corcovado, as well as from Petropolis, the Organ Mountains, and the neighbourhood of Rio generally, may now be had in the print-shops of Boston and New York. I am the more desirous to make this fact known as I am indebted to Mr. Leuzinger for every generous assistance in the illustration of scientific objects.“<sup>480</sup>

Doch macht Agassiz an keiner Stelle Angaben zu einer Beauftragung Leuzingers mit der Anfertigung von Amazonasfotografien. Und weder in Agassiz’ Reisebericht aus dem Jahre 1868 noch in einer 1870 erschienenen Publikation von dessen Mitarbeiter Charles Frederick Hartt, in der die wissenschaftlichen Ergebnisse der Expedition präsentiert wurden, sind Amazonasfotografien als Illustrationsvorlagen benutzt worden.<sup>481</sup>

Auch Albert Frischs gleichnamiger Sohn hatte behauptet, dass die Fotografien seines Vaters eine Auftragsarbeit gewesen seien. Er schrieb allerdings, die Bilder seien vom brasilianischen Kaiser Dom Pedro II. in Auftrag gegeben worden, der die Bildtechnologie für die Illustrierung

---

<sup>478</sup> Senna: *O Velho Commercio do Rio de Janeiro*, S. 69.

<sup>479</sup> Vgl. Agassiz/Agassiz: *A Journey in Brazil*, S. 86.

<sup>480</sup> Ebenda, S. 63.

<sup>481</sup> Die Abbildungen mit den Gesteinsformationen, die in Rio de Janeiro aufgenommen wurden, gehen auf Fotografien aus der *Officina Photographica* von Georg Leuzinger zurück und waren unzweifelhaft während der Brasilienreise von Agassiz zwischen 1865 und 1866 in Rio de Janeiro und Umgebung aufgenommen worden. Vgl. Charles Frederick Hartt: *Thayer Expedition. Scientific results of a journey in Brazil by Louis Agassiz and his travelling Companions. Geology and physical geography of Brazil*. Boston 1870.

des botanischen Mammutwerks *Flora Brasiliensis* von Carl Friedrich Philipp von Martius nutzbar machen wollte.<sup>482</sup>

Doch auch hier lassen sich keine Dokumente finden, welche diese These stützen können. Das in lateinischer Sprache geschriebene Mammutwerk wurde im Jahre 1840 begonnen und erst 1906 beendet, 38 Jahre nach dem Tod von Martius. In 15 Bänden, bestehend aus 40 Teilbänden wurden auf über 10.000 doppelspaltigen Textseiten 22.767 verschiedene Pflanzenarten, von denen 5689 als Neu galten, detailliert beschrieben, deren Verbreitung, sowie medizinische und ökonomische Nutzungsmöglichkeiten abgehandelt.<sup>483</sup> Illustriert ist die *Flora Brasiliensis* mit insgesamt 3811 Tafeln, auf denen 6246 Arten in Gesamtansichten, Querschnitten, und Detailansichten der Blätter, Blüten und Früchte abgebildet sind. Bei der Durchsicht der 3811 Bildtafeln wurden lediglich zwei Illustrationen identifiziert, die nach Vorlagen von Fotografien aus dem Atelier von Georg Leuzinger erstellt worden waren. Beide Aufnahmen aber waren in der Umgebung von Rio de Janeiro entstanden.

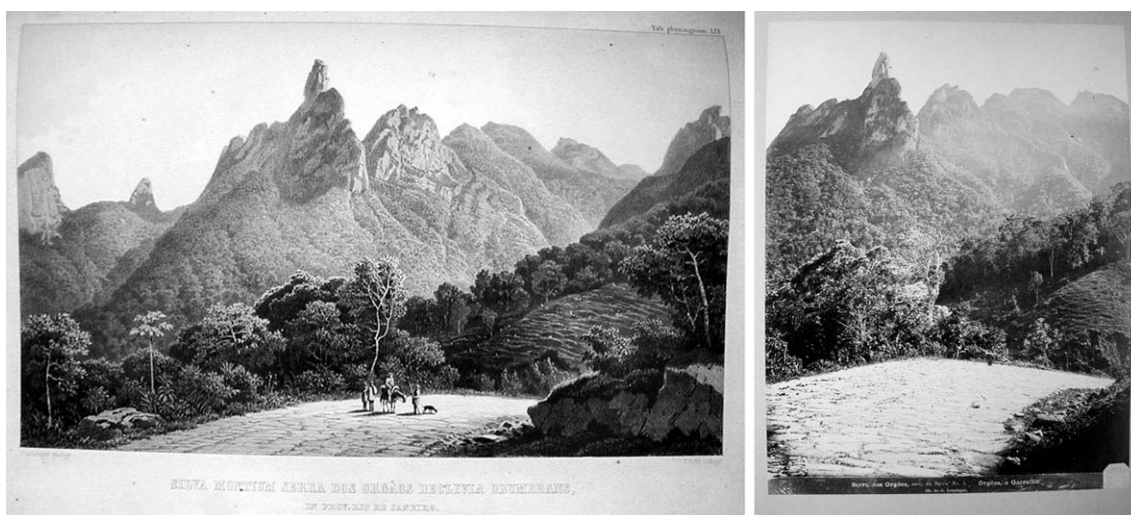


Abb. 5.1.1: (links) „Silva Montium Serra dos Orgãos declivia obumbrans, in prov. Rio de Janeiro“, in Martius: *Flora Brasiliensis*. Band I.1, Tabulae Physiognomicae LIX; (rechts) Aufnahme aus dem Orgelgebirge von Georg Leuzinger: „Serra dos Orgões, meio a Serra No. 5. Orgões, o Garrafão.“ „Ph. de G. Leuzinger“ (IMS/Rio de Janeiro).

Bei der ersten Aufnahme handelt es sich um eine Landschaftsaufnahme aus dem Orgelgebirge (Serra dos Orgãos), wenige Kilometer von Rio de Janeiro entfernt mit dem charakteristischen Berggipfel des „Garrafão“. In der Illustration ist am linken unteren Bildrand sogar der Autorennachweis zum Atelier Leuzinger angegeben („G. Leuzinger fotogr.“). Die Übereinstimmungen

<sup>482</sup> Albert Frisch Junior schrieb in dem Album *Brasilien*: „Die Anregung zu diesen Aufnahmen ging von dem brasilianischen Kaiser Don Pedro aus, der für sein bekanntes Werk, die ‚Flora Brasiliensis‘, die in Brasilien damals vollkommen neue Kunst der Photographie nutzbar machen wollte.“ Frisch junior: *Brasilien*, S. 3.

<sup>483</sup> Karl Friedrich Philipp Martius und andere: *Flora Brasiliensis: Enumeratio plantarum in Brasilia hactenus detectarum quas suis aliorumque botanicorum studiis descriptas et methodo naturali digestas partim icone illustratas*. 15 Bände, München und Leipzig 1840-1906.

mit der Fotografie sind sehr groß. In der Illustration sind die Pflanzen am Wegesrand stärker akzentuiert worden und eine Menschengruppe wurde zur Belebung der Landschaftsaufnahme eingefügt.

Auf der zweiten Illustration ist eine Palme zu erkennen, die ebenfalls nach einer in der Casa Leuzinger vertriebenen Aufnahme gestaltet ist, die im Orgelgebirge fotografiert worden war.



Abb. 5.1.2: (links) „Attalea Il. Indaya“, in Martius: *Flora Brasiliensis*. Band III.2, Tafel 100; (rechts) Lichtdruck der Palme im Album „Brasilien“, No 91. (IMS/Rio de Janeiro)

Kaiser Dom Pedro war im Übrigen nicht aktiv an dieser botanischen Publikation beteiligt. Er war, wie auch der bayerische König, lediglich einer der Sponsoren des publizistischen Mega-projektes.<sup>484</sup> Eine Zusammenarbeit Leuzingers mit den beiden Wissenschaftlern Louis Agassiz und Karl Friedrich Philip von Martius durch die Bereitstellung von Fotografien steht außer Frage, aber für eine Auftragserteilung zur Durchführung einer fotografischen Expedition durch diese Forscher oder durch andere Wissenschaftler liegen keine Hinweise oder Dokumente vor. Soweit sich erkennen lässt, hatte Georg Leuzinger das Expeditionsprojekt selbst finanziert und organisiert, um das Bildmaterial anschließend, ähnlich wie die Aufnahmen aus Rio de Janeiro und Umgebung, zu vermarkten. Er stand mit Naturwissenschaftlern wie Agassiz und Martius in Kontakt und wusste aufgrund seiner Arbeiten für die Regierungsbehörden von den Erschließungsplänen für die ressourcenreiche Amazonasregion im Norden des Kaiserreiches.

<sup>484</sup> Ausführlicher zur *Flora Brasiliensis* siehe: Jürke Grau: *Erlebte Botanik – Martius als Wissenschaftler*. In: Helbig: *Brasilianische Reise 1817-1820*, S. 75-84.

Zudem war mit Franz Keller ein mit der Erschließung des Rio Madeira beauftragter Ingenieur in sein Familienumfeld getreten, von dem er aus erster Hand von den Plänen der brasilianischen Regierung erfuhr. Die Durchführung einer fotografischen Expedition ins Amazonasgebiet am Ende des Jahres 1867 war ein hochriskantes Projekt, wie die gescheiterten Versuche von François Biard und Walter Hunnewell gezeigt hatten.<sup>485</sup> Sie hatten das Risiko verdeutlicht, das von der komplizierten fotografischen Technologie in Zusammenhang mit der ebenso schwierigen tropischen Situation ausging. Leuzinger verfügte aber durch seine erfolgreichen Geschäfte im Handel mit Papierwaren, Büroartikeln und graphischen Erzeugnissen über die nötigen finanziellen Mittel, um eine fotografische Expedition ins Amazonasgebiet finanzieren zu können und das damit verbundene ökonomische Risiko zu tragen. Im Erfolgsfall, und das war einem im Bilderhandel erfahrenen Geschäftsmann wie Leuzinger ebenfalls klar, hätte er ein einzigartiges fotografisches Produkt, das ihm große Gewinne einbringen konnte.

### **Die Reise ins Amazonasgebiet**

Im August 1867 hatte Leuzinger in einem Brief an seinen Sohn Paul die Absicht geäußert, den Fotografen Albert Frisch und seinen Sohn Edmond in Begleitung von Franz Keller, der sich gerade mit Leuzingers Tochter Sabine verlobt hatte, zu einer fotografischen Expedition ins Amazonasgebiet zu schicken.<sup>486</sup> Für eine tatsächliche Teilnahme Edmond Leuzingers an der fotografischen Expedition existieren allerdings keine Belege. Als Bildautor der Fotografien wird in allen bekannten Dokumenten allein Albert Frisch genannt. Der Chronist Ernesto Senna berichtete im Zusammenhang mit der Amazonasexpedition von Franz Keller ebenfalls ausschließlich von der Entsendung eines einzigen Fotografen, bei dem es sich nachweislich um Albert Frisch handelt.<sup>487</sup> Franz Keller selbst erwähnt weder im 1869 eingereichten Abschlussbericht seiner Expedition zum Rio Madeira noch in später unter seinem erweiterten Namen Franz Keller-Leuzinger erschienenen Publikationen eine Teilnahme des Fotografen Albert Frisch an der Reise ins Amazonasgebiet. Er nennt lediglich die drei zur Vermessungsexpedition gehörenden Mitglieder. Neben seinem Vater Joseph gehörte dem Team der angehende brasilianische Ingenieur José Manoel da Silva und O. v. Sch., ein junger Deutscher, „den sein ruheloser Geist nach Amerika getrieben“ hatte, an.<sup>488</sup> Letzterer war bereits an einer vorausgegangenen Reise Kellers beteiligt gewesen und begleitete die Expedition als universell einsetzbare Hilfskraft und fungierte als „Segelmacher, Schiffszimmermann, Büchsenspanner und weiterer Gehülfe bei den Vermessungen“.<sup>489</sup>

---

<sup>485</sup> Siehe Kapitel 3.2 in dieser Arbeit.

<sup>486</sup> Brief vom 21. August 1867, geschrieben von Georg Leuzinger an seinen Sohn Paul. Nachlass von Paul Leuzinger (IMS, Rio de Janeiro).

<sup>487</sup> Es heißt dort: „Als der Ingenieur Keller mit seiner Gruppe zur Erforschung der Flüsse Madeira und Mamoré aufbrach, schickte Georg Leuzinger einen Photographen der Firma, um diese Expedition zu begleiten.“ Siehe Senna: *O Velho Commercio do Rio de Janeiro*, S. 68-69.

<sup>488</sup> Zu den Expeditionsmitgliedern siehe Keller-Leuzinger: *Vom Amazonas und Madeira*, S. 28-29; ähnlich äußert er sich auch in dem Artikel: [Keller-Leuzinger]: *Franz Keller's Aufnahmen in Süd-Amerika*, S. 412.

<sup>489</sup> Keller-Leuzinger: *Vom Amazonas und Madeira*, S. 29. Bei dem nur mit dem Kürzel „O. v. Sch.“ genannten Mitarbeiter handelte es sich um den Baron Oscar von Schweitzer. In den 1870er Jahren,



An anderer Stelle hatte Franz Keller jedoch beiläufig von anderen Reiset Teilnehmern berichtet. Er erwähnte in einem kurzen Artikel, dass seine Frau und seine Schwester mit in das Amazonasgebiet gereist waren. Die beiden Frauen begleiteten die Expeditionsgruppe am Ende des Jahres 1867 bis nach Manaus, wo sie sich fast fünf Monate aufhielten, und reisten erst im April 1868 nach Rio de Janeiro zurück, als auch die Männer zu ihrer eigentlichen Expedition aufbrachen, „denn die weitere Reise auf dem Madeira im unbequemen Canot, umgeben von einer Horde halbwilder Indianer, war eben doch nur für Männer“.<sup>490</sup> Die Reise von Sabine Keller ins Amazonasgebiet ist darüber hinaus durch Briefwechsel belegt. Am 25. Februar 1868 schickte das Ehepaar Keller aus Manaus eine Karte mit Verlobungsgrüßen an Sabines Schwester Eugenie.<sup>491</sup>

Franz Keller hatte während des mehrmonatigen Aufenthaltes in Manaus außerdem einige Zeichnungen und Aquarelle angefertigt, die überwiegend auf gemeinsamen Ausflügen mit seiner Frau entstanden waren und ebenfalls deren Anwesenheit im Amazonasgebiet belegen.<sup>492</sup> Am 6. März 1868 entstand beispielsweise die Zeichnung „Erinnerungen an den Lago January“, auf der ein Ruderboot in einer überschwemmten Waldlandschaft treibt. In einer anderen Zeichnung, die am 22. März 1868, dem Geburtstag von Sabine Keller, entstanden war und die eine tropische Uferlandschaft mit einem Indianer zeigt, hat Franz Keller in einer handschriftlichen Notiz vermerkt: „Meiner Lieben Frau zur Erinnerung an den am Ufer des Rio Negro verlebten Geburtstag.“<sup>493</sup> Ein weiteres Aquarell erinnert an den Ausflug zu einem Landhaus am See *Puraque-Coára*. Darauf ist eine Flussbiegung zu sehen, an deren palmenbewachsenem Ufer ein einfaches Haus mit einer Nebenhütte und ein am Ufer liegender Baum zu sehen sind.

---

nachdem Franz Keller bereits nach Deutschland zurückgekehrt war, stellte er ihn als Buchhalter und „technischen Dirigenten“ ein.

<sup>490</sup> Keller-Leuzinger: Aufnahmen in Südamerika, S. 413.

<sup>491</sup> Dem von Sabine Keller geschriebenen Text ist eine kleine Tuschzeichnung von Franz Keller beigelegt. Das Original befindet sich in einem Album aus dem Umfeld der Familie Leuzinger (IMS, Rio de Janeiro). Eine Reproduktion des Briefes in: IMS: Georges Leuzinger, S. 21.

<sup>492</sup> In der Nationalbibliothek von Rio de Janeiro befindet sich ein Konvolut mit Aquarellen von Franz Keller, die zwischen 1867 und 1868 im Amazonasgebiet entstanden sind.

<sup>493</sup> In den Stamm eines zentral im Bild platzierten Baumes hatte Keller eine Messerschnitzerei gezeichnet, die ebenfalls Ort und Datum angibt: „MANAOS XXII MART: MDCCCLXVIII“.



Abb. 5.1.3: Aquarell von Franz Keller, aufgenommen am 6. März 1868 am Lago January. (Nationalbibliothek Rio de Janeiro), Reproduktion aus: *Revista de Historia da Biblioteca Nacional* 5/2009, S. 76.

Hinter den beiden im vorderen Bootsteil sitzenden Ruderern kann man im Schutz eines halbrunden Daches ein Paar erkennen. Obwohl die Gesichtszüge nicht ausgearbeitet sind, lassen sich die beiden Personen unschwer als Franz und Sabine Keller identifizieren.

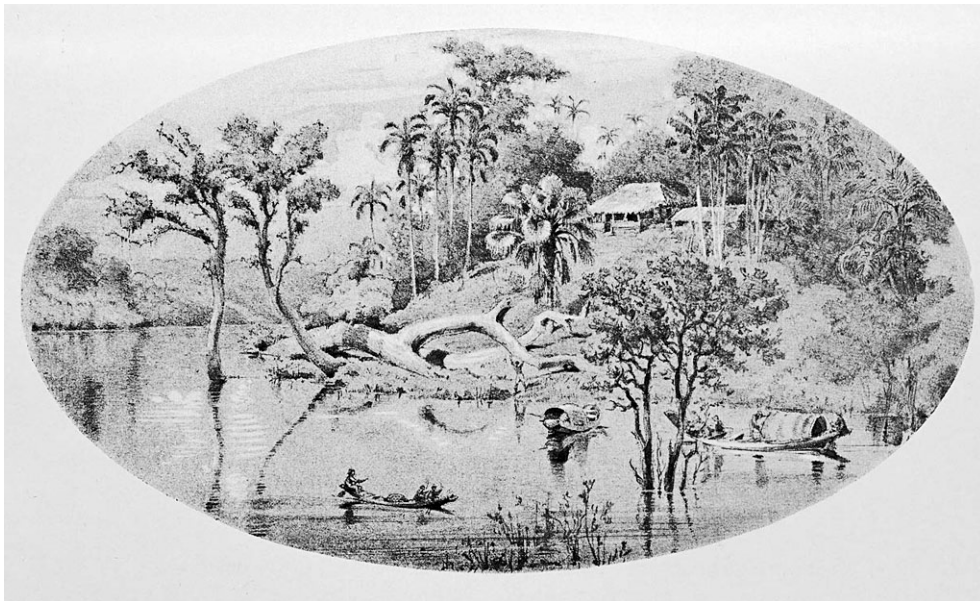


Abb. 5.1.4: Aquarell von Franz Keller, aufgenommen im April 1868 am Lago de *Puraque-Coára*. (Original in Nationalbibliothek Rio de Janeiro), Reproduktion aus: [Katalog] „*Amazônia Brasileira*.” Rio de Janeiro 1969, S. 78.

Die handschriftliche Anmerkung lautet: „Sitio am Lago de Puraque-Coára. Zur Erinnerung an unsere Fahrt auf dem Amazonas, den 1.-3. April 1868“.

Keller hat die offizielle Dienstreise als Gelegenheit genutzt, um mit seiner Frau eine Hochzeitsreise ins Amazonasbecken zu unternehmen. Da der Beginn der Expedition auf das Ende der Regenzeit verschoben worden war, blieb dem frisch verheirateten Paar und seinen Begleitern genügend freie Zeit für Ausflüge in die nähere Umgebung von Manaus. Auf einem dieser Ausflüge entstand auch eine Fotografie, die das Hochzeitspaar sowie Kellers Vater und Schwester vor einer Urwaldkulisse an einem Fluss- oder See-Ufer zeigt. (Bildband II. 101) <sup>494</sup> Die abgebildeten Personen sind Sabine und Franz Keller, sein Vater und eine seiner Schwestern. Die Aufnahme aus dem Nachlass von Franz Keller-Leuzinger<sup>495</sup> wird Albert Frisch zugeschrieben. Sie stimmt im Format und anderen Merkmalen, wie geringe Schärfentiefe und vergleichbare Sepia-Farbtöne, mit den übrigen von ihm hergestellten Amazonasfotografien überein. Sie fungiert damit nicht allein als visuelles Dokument, welches die gemeinsame Reise von Franz Keller und seiner Frau belegt, sondern auch als visuelles Indiz dafür, dass Albert Frisch ebenfalls zur Reisegesellschaft von Franz Keller gehörte. Unbefriedigend bleibt jedoch, dass keine schriftlichen Dokumente vorliegen, die genauere Auskunft hierzu sowie über die Dauer des Aufenthaltes von Frisch in Manaus und dessen Weiterreise zu der fast 1.700 Kilometer westlich gelegenen peruanisch-brasilianischen Grenze geben können.<sup>496</sup>

Wahrscheinlich war Albert Frisch zur gleichen Zeit wie Franz Keller und seine Kollegen, also erst nach dem Ende der Regenzeit im April oder Mai 1868, von Manaus zu seiner Expedition aufgebrochen.<sup>497</sup> Vermutlich ist er mit einem der monatlich auf dem Rio Solimões zwischen Manaus und der Grenzsiedlung Tabatinga verkehrenden Dampfboote zum Ausgangsort seiner fotografischen Flussexpedition gelangt. Die Fahrzeit des auf diesem Flussabschnitt verkehrenden Dampfers betrug Mitte der 1860er Jahre je nach Jahreszeit acht bis zehn Tage. Der Lübecker Arzt Robert Avé-Lallemant benötigte 1859 für die Fahrt von Manaus nach Tabatinga zwölf Tage.<sup>498</sup> Louis Agassiz, der diese Strecke im September 1865 ebenfalls mit einem Liniendampfer zurücklegte, kam bereits nach siebentägiger Fahrt in Tabatinga an.<sup>499</sup>

In Tabatinga musste Albert Frisch zunächst ein Boot und Ruderer besorgen, so dass ein Reisebeginn für den Mai oder Juni 1868 sehr wahrscheinlich ist. Der von Frisch fotografierte peruanische Grenzposten *Loetitia* (Bildband, II. 1), welcher dem brasilianischen Posten

---

<sup>494</sup> Die Amazonasfotografien von Albert Frisch sind im Teil II „Produktion und Konfektion der Amazonasfotografien“ im Bildband abgedruckt. Im Folgenden sind an den jeweiligen Textstellen die entsprechenden Bildnummern aus dem Bildband in Klammern angegeben.

<sup>495</sup> Ein zweiter Abzug dieser Aufnahme findet sich in einem Album aus dem Familienumfeld Leuzinger, das sich im Archiv des IMS in Rio de Janeiro befindet.

<sup>496</sup> Frischs Tagebuch ist vernichtet, über die Existenz der persönlichen Reiseaufzeichnungen von Franz Keller(-Leuzinger) liegen keine Informationen vor und in den Nachlässen aus dem Familienumfeld Leuzinger sind ebenfalls keine Angaben über die gemeinsame Reise des Ingenieurs und des Fotografen zu erhalten.

<sup>497</sup> Zur Abreise der Vermessungsexpedition zum Rio Madeira siehe: Keller-Leuzinger: Vom Amazonas und Madeira, S. 28ff.

<sup>498</sup> Vgl. Avé-Lallemant: Reise in Nord-Brasilien, S. 202-252.

<sup>499</sup> Vgl. Agassiz/Agassiz: A Journey in Brazil, S. 193-207.

*Tabatinga* (Bildband, II. 2 und II. 3) auf dem Rio Solimões gegenüber lag, war erst in diesem Jahr eingerichtet worden.

### Die fünfmonatige Expedition im Ruderboot

In der Erläuterung zur Serienfotografie mit der Ortschaft *Tonantins* (Bildband, II. 13a) heißt es, dass Frisch fünf Monate im Ruderboot unterwegs war. Bei dem angenommenen Expeditionsstart im Mai oder Juni 1868 folgert daraus, dass er etwa im Oktober oder November 1868 wieder nach Manaus zurückgekehrt war. In den fotografischen Aufnahmen finden sich ebenfalls Informationen, die für die vermutete Reisezeit in der zweiten Jahreshälfte 1868 sprechen. Die Fotografien wurden erst nach dem Ende der Regenzeit aufgenommen, wie der auf einigen Bildern deutlich erkennbare niedrige Wasserpegel verrät. Auf den Ansichten der Ortschaften *Tonantins* (Bildband, II. 13a) und *Fonte Boa* (Bildband, II. 23) etwa sind die nur in der Trockenzeit vorhandenen breiten Ufer zu sehen. Noch deutlicher ist der Niedrigwasserstand und die dadurch erkennbaren breiten Sandbänke auf den Fotografien zu erkennen, welche die provisorische Fischerhütte, die *Feitoria* (Bildband, II. 29) und ein totes Krokodil (Bildband, II. 32 und 33) zeigen. Die sogenannten *Feitorias* waren provisorische Fischereianlagen, die auf den Sandbänken installiert wurden und nur für einen begrenzten Zeitraum in Betrieb waren. Robert Avé-Lallemant beschrieb ausführlich den zwischen Juli und Dezember stattfindenden saisonalen Fischfang, bei dem der rote Riesenfisch des Flusses, der *Pirarucú*, gejagt wurde.<sup>500</sup> Insbesondere erstaunte ihn, dass die Amazonasbevölkerung in der sechsmonatigen Jagdsaison ihre Hütten verließ und sich in kleinen Behausungen auf den freiliegenden Sandbänken niederließ.

„Das Fischen und Einsalzen der Pirarucú gibt dem ganzen Strom einen eigenen Anstrich. Ja, es ist sein Charakterzug, und wohl kann man sagen, dass es ohne Pirarucúfang gar keinen Amazonenstrom gäbe, gar kein Solimões denkbar wäre.“<sup>501</sup>

Elizabeth Agassiz hatte im September 1865 ebenfalls den saisonalen Fang des Pirarucú und die zeitweilige Verlegung des Wohnsitzes der Bevölkerung am Rio Solimões in provisorische Fischerhütten auf den freiliegenden Sandbänken beobachtet und im Reisebericht ausführlich beschrieben.<sup>502</sup>

Für die Datierung der fünfmonatigen Expedition im Zeitraum zwischen Mai und November 1868 und gegen einen späteren Reisetermin spricht darüber hinaus das Fehlen von Aufnahmen von Schildkröten in Frischs fotografischer Sammlung. Das Fehlen dieser Tierart ist auffällig, da sie genau wie der Pirarucú einen hohen Stellenwert für die Ernährung der Amazonasbevölkerung darstellte und ein immer wiederkehrendes Thema in den Berichten von Amazonasreisenden im

---

<sup>500</sup> Er beschreibt detailliert die lokale Fangtechnik, die Trocknung und Salzung des Fisches vor Ort. Vgl. Avé-Lallemant: Reise durch Nord-Brasilien, S. 220.

<sup>501</sup> Ebenda.

<sup>502</sup> Sie beklagte, dass es aus diesem Grund zu Engpässen bei der Verpflichtung von Hilfskräften für die Forschungsstation gekommen war: Agassiz/Agassiz: A Journey in Brazil, S. 199f.

19. Jahrhundert waren. Die Schildkröten selbst sowie die aus den Eiern gewonnene Butter gehörten zu den Hauptnahrungsmitteln der Uferbewohner.<sup>503</sup> Die Flussschildkröten vergruben während der etwa vierwöchigen Laichzeit, die auf dem Oberen Amazonas erst in den Monaten Oktober und November stattfand, ihre Eier auf den Sandbänken, wo sie dann von der anwesenden lokalen Bevölkerung zur Gewinnung der sogenannten Schildkrötenbutter wieder ausgegraben wurden.<sup>504</sup> Das Fehlen von Fotografien mit Schildkröten lässt die vorsichtige Schlussfolgerung zu, dass Frisch seine Expedition auf dem Oberen Amazonas in der beginnenden Trockenzeit zwischen Juli und September, aber noch vor der Laichzeit der Schildkröten im Oktober durchgeführt hatte.

Frisch reiste in einem kleinen Ruderboot, begleitet von zwei Ruderern. Auf dem Titelblatt des Angebotskataloges mit den 98 Serienfotografien aus der *Officina Photographica* Georg Leuzingers sind die beiden Begleiter explizit genannt. Der französische Originaltext lautet: „Resultat d'une Expédition Photographique sur le Solimões ou Alto Amazonas et Rio Negro, faite pour compte de G. Leuzinger, Rue d'Ouvidor 33 et 36, par Mr. A Frisch, descendant le fleuve dans un bateau avec 2 rameurs, depuis Tabatinga jusqu'à Manáos“. In der Erläuterung zur Serienfotografie *Tonantins* (Bildband, II. 13a) werden ebenfalls zwei Männer als Reisebegleiter Frischs erwähnt. Auf einer weiteren bekannten Liste der Amazonasfotografien wurden die beiden Ruderer zusätzlich als Mitglieder von wilden Stämmen charakterisiert. Im französischen Original heißt es dort: „Photographies faites pour le compte de la maison G. LEUZINGER de Rio de Janeiro, par Mr. Albert Frisch, que a parcouru 1,600 kilomètres de ces grandes fleuves dans un petite embarcation avec 2 hommes, au milieu de tribus sauvages.“ Albert Frischs Sohn schreibt hierzu, dass sein Vater zur Unterstützung bei den fotografischen Arbeiten einen „Negersklaven“ als Gehilfen mitnahm.<sup>505</sup> Für diese Aussage spricht, dass die komplexen Operationen zur Herstellung von Fotografien außerhalb eines festinstallierten Ateliers in den 1860er Jahren von einer Person alleine kaum durchzuführen waren. Es ist mehr als plausibel, dass Albert Frisch einen mit den fotografischen Operationen vertrauten Gehilfen aus Rio de Janeiro in das Amazonasgebiet mitnahm. In der ursprünglichen Planung hatte Georg Leuzinger die Entsendung seines Sohnes Edmond angekündigt, für dessen Beteiligung an der Expedition allerdings keine Beweise vorliegen.

Auf drei Fotografien (Bildband, II. 13a, 65 und 97) ist deutlich Bauart und Typ des zur Expedition benutzten Bootes zu erkennen. In zwei Bilduntertiteln (Bildband, II. 13a und 97) wird es zudem eindeutig als „Boot des Fotografen“ ausgewiesen. Es handelt sich um einen auf dem

---

<sup>503</sup> Gustav Wallis: Schildkröte und Pirarucú am Amazonenstrom. In: Globus 20/1871, S. 65-73, S. 89-91.

<sup>504</sup> Amazonasreisende berichteten regelmäßig von der Brutalität der Jäger und dem Geruch der gärenden Eier bei diesem saisonalen Spektakel. Vgl. Bates: Der Naturforscher am Amazonasstrom, S. 330-335; Agassiz/Agassiz: A Journey in Brazil, S. 199f.; Keller-Leuzinger: Vom Amazonas und Madeira, S. 34f.

<sup>505</sup> Eberhard Frisch schreibt, dass sein Vater die Expedition im Amazonasgebiet mit zwei Kanus, einheimischen Indianern und einem Sklaven unternommen hatte. Vgl. [Frisch]: Herkunft und Geschichte der Familie Christoph Albert Frisch, S. 21.

Amazonas zu der Zeit weitverbreiteten Bootstyp, der als „Igarite“ bezeichnet wurde.<sup>506</sup> Dieses Ruderboot besaß im hinteren Teil eine Kajüte, die aus Palmenwedeln oder ähnlichem Material hergestellt war und fast über die gesamte Bootsfläche geschlossen werden konnte, um die Reisenden vor Sonne und Regen zu schützen. Auf einer der Fotografien (Bildband, II. 97) ist zusätzlich eine im Boot aufgespannte Hängematte und am Ufer ein Lager mit Waffen und einer Feuerstelle zu erkennen. Diese Inszenierung gibt grobe Hinweise auf den Expeditionsalltag, bleibt ohne ergänzende Texte allerdings vage. Die aufgehängte Hängematte macht deutlich, dass das Boot nicht allein als Transportmittel, sondern auch als Unterkunft genutzt wurde. Die beiden am Ufer aufgestellten Gewehre zeigen die Bewaffnung, die zur Jagd und zum Schutz mitgeführt wurde. Der Rastplatz mit der Feuerstelle, mit Kochtopf, Falthocker und Trinkgefäß ist ebenfalls ein Hinweis auf die Nahrungsversorgung während der Expedition. Ohne entsprechende schriftliche Zusatzinformationen lassen sich aber keine konkreten Angaben zum Expeditionsalltag machen.

Auf mehreren Aufnahmen ist eine Person erkennbar, bei der es sich um Albert Frisch handeln könnte. Das Fehlen schriftlicher Quellen verhindert aber auch hier wieder die eindeutige Identifikation. Albert Frisch selbst ist nach Angaben seines Sohnes auf einer Aufnahme (Bildband, II. 20a) abgebildet.<sup>507</sup> Zu erkennen ist ein mit einer militärisch anmutenden Uniform und Kopfbedeckung bekleideter Mann. Diese Bekleidung weckt einige Zweifel. Diese werden noch dadurch vergrößert, dass von der genannten Aufnahme eine Variante existiert (Bildband, II. 20b), bei der eine andere Person in identischer Stellung abgelichtet ist. Auf zwei weiteren Aufnahmen (Bildband, II. 22b und II. 97) ist ebenfalls ein Mann zu erkennen, bei dem es sich möglicherweise um Albert Frisch handelt. Besonders bei der Aufnahme, die das Boot des Fotografen (Bildband, II. 97) zeigt, ist es plausibel, dass es sich bei der dort abgebildeten Person um den Fotografen selbst, also um Albert Frisch handelt. Auch bei der vor einer Popunha-Palme (Bildband, II. 22b) aufgenommenen Person könnte es sich um Albert Frisch handeln, der hier unter Umständen ein Selbstporträt hergestellt hatte. Allein auf der Grundlage des bislang bekannten Bildmaterials lässt sich nicht abschließend sicherstellen, dass die auf den Amazonasfotografien zu erkennende Person Albert Frisch ist.<sup>508</sup>

---

<sup>506</sup> Vgl. Keller-Leuzinger: Vom Amazonas und Madeira, S. 24f. und die dazugehörige Abbildung: „Fahrzeuge vom Amazonas und Rio Negro“.

<sup>507</sup> Im Abbildungsverzeichnis des Albums mit den Lichtdrucken Albert Frischs, das sein gleichnamiger Sohn Albert zusammengestellt hat, ist die abgebildete Person als „Albert Frisch Senior“ betitelt.

<sup>508</sup> Zum Vergleich siehe in dieser Arbeit das Porträt von Albert Frisch aus den 1860er Jahren, (Abb. 4.2.2, S. 129) und ein weiteres Porträt aus dem Jahre 1903 (Abb.4.2.4, S. 139)

## Fotografische Ausrüstung

Albert Frisch fotografierte Mitte der 1860er Jahre im Amazonasgebiet mit dem damals üblichen sogenannten nassen Kollodiumverfahren.<sup>509</sup> Jens Jäger beschreibt die zentralen Vorteile des zu der Zeit neuen Verfahrens wie folgt:

„Das Kollodiumverfahren verband die Vorteile der Daguerreotypie (große Schärfe und Detailgenauigkeit) mit denen der Kalotypie (Reproduzierbarkeit, geringere Kosten und bessere Manipulierbarkeit der Bilder). Dieses Verfahren setzte sich ab Mitte der 1850er Jahre immer mehr durch und dominierte die Photographie bis in die 1870er Jahre hinein.“<sup>510</sup>

Ein gravierender Nachteil dieses Verfahrens war, dass als Bildträger leicht zerbrechliche Glasplatten benutzt wurden.<sup>511</sup> Der zweite gravierende Nachteil bestand darin, dass vor und nach dem Fotografieren, unter Ausschluss von Lichteinfall, eine Vielzahl von Herstellungsschritten durchzuführen war, angefangen bei der Sensibilisierung der fotografischen Platte bis zu deren Entwicklung und Fixierung.<sup>512</sup> Für die außerhalb eines Ateliers operierenden Reise- und Expeditionsfotografen ergab sich dadurch die Notwendigkeit des Transports einer Vielzahl von Chemikalien und einer transportablen Dunkelkammer. Hermann Wilhelm Vogel, einer der führenden Spezialisten der Fotografie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, listete in seinem Lehrbuch dreiundfünfzig Objektgruppen auf, die ein Fotograf für „längere Ausflüge“ benötigte. Dazu gehörten Kamera, Objektive, Glasplatten und ein Stativ, dann ein Dunkelkammerzelt und eine Vielzahl an Chemikalien und Behältern für den Transport und die Herstellung von Lösungen. Schließlich gehörten kleinere Utensilien wie Filterpapiere, Trockentücher, Streichhölzer, Haken und Handwerkszeuge wie Schere, Messer, Schrauben, Schraubenzieher sowie ein Diamant zum Glasschneiden zum Gepäck des Reisefotografen.<sup>513</sup>

Fabrikat oder Typus der Kamera, die Albert Frisch während seiner Expedition benutzte, ist nicht überliefert und auch nicht im Bild festgehalten. Es waren aber mit großer Wahrscheinlichkeit die gleichen englischen Instrumente, die 1865 von Leuzinger für die *Officina Photographica* angeschafft worden waren und mit denen Frisch bereits in Rio de Janeiro und Umgebung

---

<sup>509</sup> Frischs Söhne schrieben explizit, dass ihr Vater mit dem nassen Kollodiumverfahren im Amazonasurwald fotografiert hat. Vgl. [Frisch Junior]: Albert Frisch. Graphische Kunstanstalt, S. 5-6; [Frisch]: Herkunft und Geschichte der Familie Christoph Albert Frisch, S. 21.

<sup>510</sup> Jäger: Gesellschaft und Photographie, S. 5.

<sup>511</sup> Alternativ war auch Papier in Gebrauch, welches zwar weniger lichtempfindlich war, dafür allerdings die zentralen Vorteile besaß, leichter und vor allem unzerbrechlich zu sein.

<sup>512</sup> Zunächst musste eine Mischung aus Äther, Alkohol und Zellulosenitrat als Bindemittel für die lichtempfindlichen Silbersalze zusammengemischt und dann auf die Glasplatten aufgetragen werden. Unmittelbar vor dem Einlegen der mit dem als *Collodion* bezeichneten Gemisch präparierten Platten in die Kamera wurden diese mit einer Silberlösung sensibilisiert. Die noch feuchten Glasplatten – daher der Name des Verfahrens – wurden in die Kamera eingelgt und belichtet, ehe sie umgehend entwickelt und fixiert werden mussten. Sämtliche Arbeitsschritte mussten zudem unter Ausschluss von Licht durchgeführt werden. Eine genaue Beschreibung der verschiedenen Arbeitsschritte und durchzuführenden Operationen findet sich bei: Vogel: Lehrbuch der Photographie, S. 278-310.

<sup>513</sup> Die ausführliche Liste, siehe: ebenda, S.447f.

gearbeitet hatte. Die während der Amazonasexpedition entstandenen Fotografien stimmen in Format und technischer Hinsicht mit denen aus Rio de Janeiro überein. Da in den 1860er Jahren fotografische Abzüge Kontaktkopien von den Glasnegativen waren, entsprechen die Bildmaße der Albuminabzüge (18x23 bis 19x24 cm) ungefähr denen der Glasplatten. Leuzinger hatte für seine *Officina Photographica* eine fotografische Ausrüstung aus England angeschafft, was auf die Plattenformate von 8 x 10 Zoll (= 20,16 x 25,40 cm) schließen lässt.<sup>514</sup>

Auf drei der Amazonasfotografien ist immerhin das Zelt zu erkennen, das als mobile Dunkelkammer diente.<sup>515</sup> Sehr deutlich ist es auf einer Aufnahme (Bildband, II. 52) im Schatten eines Kautschuk-Baumes zu sehen. Das dort abgebildete einfache Dreieckszelt ist auch in der Aufnahme mit der Siedlung der Paçé-Indianer (Bildband, II. 48) zu erkennen. Bei genauerer Betrachtung ist es möglich, das sich in heller Färbung vom Hintergrund abhebende Zelt zwischen drei Palmen auf dem Dorfplatz zu identifizieren. Noch undeutlicher ist es am Bildrand der extrem unscharfen und nur sehr schlecht belichteten Aufnahme von Tonantins (Bildband, II. 13b) zu erkennen. Nur ein geübtes Auge vermag am rechten Bildrand die Plane des Dunkelkammerzeltes zu entdecken.

## 5.2 Fotografieren in den Tropen

Albert Frisch befuhr den Hauptstrom in west-östlicher Richtung und machte an Ortschaften, Siedlungen und in kleinen Gehöften Station. Ebenso befuhr er mit seinem Boot die Mündungsgebiete größerer Zuflüsse oder die an den Hauptstrom angrenzenden Seen. Seine Aufnahmen stellte er in der Regel in Ufernähe, in den Siedlungen oder in gut zugänglichen Urwaldregionen her. Fast ein Viertel der Aufnahmen wurden in der Provinzhauptstadt Manaus (Bildband, II. 72 bis II. 97) und der näheren Umgebung angefertigt. Frisch fotografierte die offiziellen Haltepunkte der Linienschiffe der Amazonasdampfschiffahrtsgesellschaft entlang des Hauptstroms. Es existieren Aufnahmen aus Tabatinga, dem Zielhafen der Dampferlinie am Oberen Amazonas (Bildband, II. 2 und 3), sowie von den übrigen Haltestationen S. Paulo de Olivença (Bildband, II. 9), Tonantins (Bildband, II. 13-15), Fonte Boa (Bildband, II. 23-24), Tefé/Ega (Bildband, II. 61-62), Coari Novo (Bildband, II. 65) und Gudajas (Bildband, II. 69). Aber auch in den kleineren Siedlungen, etwa dem an der Mündung des Rio Jutahi gelegenen Ort Sappó (Bildband, II. 20) oder am *Curuá See* (Bildband, II. 24), am *Rio Panellas* (Bildband, II. 48-50) und am *See Arini* (Bildband, II. 63-64) stellte er Aufnahmen her. Fotografiert hatte er darüber hinaus eine provisorische Fischfangstation am Ufer des Rio Genipappo, in unmittelbarer Nähe der Mündung des Rio Japurá in den Solimões (Bildband, II. 29), Gehöfte

---

<sup>514</sup> Siehe zu den Plattenformaten auch: van Monckhoven: A Popular Treatise on Photography. London 1863, S. 43f.

<sup>515</sup> Es handelt sich dabei um ein größeres als das von Vogel beschriebene Dunkelzelt, dessen Gewicht bei einer Arbeitstischgröße von 90 x 50 cm nur 18 Pfund betragen hatte. Vgl. Vogel: Lehrbuch der Photographie, S. 443-446. Auf Seite 446 zeigt er in zwei Abbildungen ein Zelt, welches am ehesten dem von Frisch entspricht.



von als Tapuyas bezeichneten Bewohnern der Ufer des Amazonas (Bildband, II. 44-45) und die Farm eines portugiesischen Holzhändlers, 180 Meilen unterhalb von Tefé (II. 55). Bei diesen und bei den meisten Pflanzen- und Tieraufnahmen lassen sich die Aufnahmeorte geografisch nicht genau lokalisieren.

Frisch fotografierte auch in vier Indianersiedlungen, zu denen ungefähre geografische Angaben vorliegen. Zehn Meilen unterhalb von Tabatinga, am Zufluss des Rio Caldeirão, lag ein Dorf der *Tecunas* (Bildband, II. 4-8). Am Ufer des *Rio Iça*, einem Zufluss des Rio Solimões, besuchte er ein Dorf der *Miranhas* (Bildband, II. 10-12). Zehn Meilen unterhalb der Ortschaft *Tonantins* lag das Dorf der *Caixanas* (Bildband, II. 16-19), und die Siedlung der *Amaúas* befand sich am *Rio Japurá*, einem Zufluss des Rio Solimões (Bildband, II. 37-43).

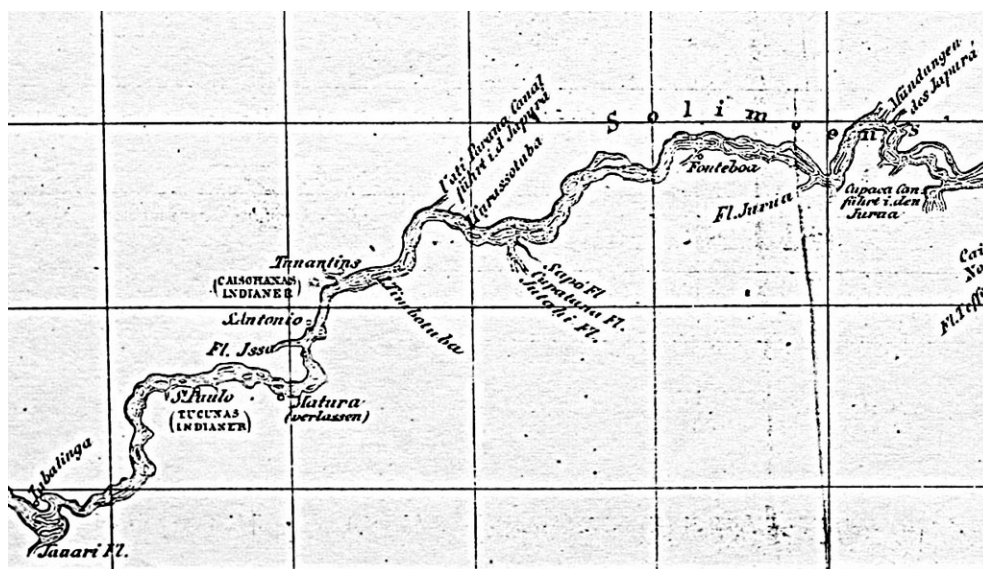


Abb. 5.2.1: Ausschnitt der Karte des Oberen Amazonas (Rio Solimões) aus den 1860er Jahren, aus: Henry Walter Bates: Der Naturforscher am Amazonasstrom, Leipzig 1866, S. VII

In der Karte von Bates sind fast alle Ortschaften und Flussmündungen markiert, von denen Albert Frisch Fotografien hergestellt hat. Teilweise sind sogar die dort lebenden Indianerstämme eingetragen. Am linken Rand des Kartenausschnitts ist die Ortschaft „Tabatinga“, die Mündung des Flusses „Jauari“, gefolgt von der Ortschaft „S. Paulo“ und den dort lebenden „(Tucunas Indianer)“ [=Tecunas] eingetragen. Es folgt die verlassene Ortschaft „Matura“, die Mündung des Flusses „Issa“ [=Iça]. Zwischen den Ortschaften „S. Antonio“ und „Tonantins“ leben die „(Caischanas Indianer)“ [=Caixanas].

Frisch stellte bei jedem seiner Zwischenhalte in den Ortschaften und Indianersiedlungen mehrere Aufnahmen her. Diese Vorgehensweise war den langwierigen und aufwendigen Aufbauarbeiten der fotografischen Apparatur und den umfangreichen Vor- und Nachbereitungsarbeiten geschuldet. Neben dem Apparat musste immer auch das Dunkelzelt aufgebaut werden, in dem die verschiedenen chemischen Substanzen für die Sensibilisierung, Entwicklung und Fixierung der Glasnegative hergestellt und aufgebracht werden mussten.

In der Ortschaft *Tonantins* entstanden vier Bilder (Bildband, II. 13a-15). Neben zwei Panorama-Aufnahmen der Ortschaft fotografierte er zudem ein einzelnes Gebäude und ein auf dem

angrenzenden See fahrendes Dampfboot. Im Dorf der Pace-Indianer am *Rio Panellas* stellte er drei Aufnahmen (Bildband, II. 48-50) her. In einer Aufnahme ist die gesamte Siedlung aus größerer Distanz fotografiert. Die in dieser Übersichtsaufnahme (Bildband, II. 48) auf dem Dorfplatz erkennbare Gruppe von drei Palmen wurde anschließend noch einmal in einer Nahaufnahme (Bildband, II. 49) abgebildet. Von einer der Palmen stellte er schließlich noch ein Einzelporträt her (Bildband, II. 50). Auf dem Landsitz eines portugiesischen Holzfällers entstanden mindestens fünf Aufnahmen von Bäumen (Bildband, II. 54-57). Durch die auf den Bildern erkennbare Rodung boten sich Frisch gute Arbeitsbedingungen. Neben sehr guten Lichtverhältnissen hatte er ein freies Blickfeld auf die einzelnen Bäume.

Ein besonderes Merkmal der Arbeitsweise von Albert Frisch, das sich aus dem vorhandenen Bildmaterial bestimmen lässt, ist die systematische Herstellung von **Mehrfachaufnahmen**. Von mehr als 30 Motiven wurden jeweils mehrere Aufnahmen angefertigt.<sup>516</sup> Grundsätzlich lassen sich zwei Typen von Mehrfachaufnahmen unterscheiden. Zum einen belichtete Frisch ein zweites Negativ, ohne das Motiv bewusst zu verändern. Zum anderen gibt es die Mehrfachaufnahmen, bei denen er absichtlich in die Bildkomposition und Motivgestaltung eingriff.

Bei dem ersten, als **Doppelaufnahme** bezeichneten Typus der Mehrfachaufnahme veränderte Frisch weder die Kameraposition noch griff er in den Bildaufbau manipulierend ein. Er belichtete lediglich eine zweite Negativglasplatte und stellte eine **Doppelaufnahme** her, die sich nur in kleinen Details von der ursprünglichen Aufnahme unterscheidet. Die Unterschiede in der Körperhaltung einer Person oder in der Position eines Objektes gingen dabei nicht auf einen aktiven Eingriff des Fotografen zurück, sondern erfolgten unbeabsichtigt. So wurden die beiden unbedeckten Miranha-Indianerinnen vom *Rio Iça* (Bildband, II. 12a und 12b) zweimal fotografiert – bei identischem Kamerastandpunkt.<sup>517</sup> Bei genauerer Betrachtung fallen jedoch die Unterschiede in der Körperhaltung auf. Die links abgebildete Indianerin steht in der ersten Aufnahme mit vor dem Bauch gekreuzten Armen frontal zur Kamera, sie nimmt aber in der zweiten Aufnahme eine schräge Position ein und ihre Hände sind in anderer Weise ineinandergelegt. Auch bei der auf dem Holzstamm rechts von ihr sitzenden Indianerin ist die Körperhaltung, insbesondere die Position der Beine, Arme und des Kopfes, verändert. Zwei Aufnahmen der Niederlassung der *Tapuyas* am Ufer des Rio Solimões (Bildband, II. 45a und 45b) unterscheiden sich ebenfalls nur unmerklich voneinander. Die unterschiedliche Körperhaltung der Personen wird nur bei genauer bildvergleichender Betrachtung deutlich. Deutlichstes Unterscheidungsmerkmal ist ein im zweiten Bild (Bildband, II. 45b) vor der Hütte erkennbarer Hund, der unscharf neben einem Strauch zu sehen ist. Ebenfalls kaum zu unterscheiden sind die beiden Aufnahmen des kleinen Nebenarmes des Amazonas, des *Igarapé de Saint Vicent*, mit einem Ruderboot und einem darin stehenden Mann (Bildband, II.

---

<sup>516</sup> Übereinstimmendes Kennzeichen der hier behandelten Mehrfachaufnahmen eines Motivs ist die zeitliche und örtliche Kongruenz bzw. die Zugehörigkeit zu einer einzigen fotografischen Sitzung.

<sup>517</sup> Ich will an dieser Stelle nochmals darauf hinweisen, dass die unterschiedlichen Bildhintergründe bei den beiden Aufnahmen erst in der Nachbearbeitung entstanden sind. Siehe hierzu das folgende Kapitel zur Konfektion der Serie in der *Officina Photographica* von Georg Leuzinger.

87a und 87b). An den Blättern des Baumes und an der leicht veränderten Position des Bootes – bei der zweiten Aufnahme liegt es fast parallel zum Ufer – wird erkennbar, dass Albert Frisch hier zwei Aufnahmen machte. Von der in einem umzäunten Garten in Manaus vor einer Hängematte inszenierten achtköpfigen Familie bolivianischer Bootsleute stellte Frisch drei Aufnahmen in kurzem zeitlichen Abstand her (Bildband, II. 90a, 90b und 90c). An der unterschiedlichen Körperhaltung der Personen – insbesondere bei dem im Vordergrund sitzenden kleinen Jungen – und an den Positionsveränderungen der am Boden liegenden Schalen lassen sich Abweichungen erkennen. Bei einer Aufnahme (Bildband, II. 90c), die überbelichtet und verwackelt ist, liegt der Junge im Schoß seiner Mutter, bei einer anderen Aufnahme (Bildband, II. 90b) sitzt er aufrecht, schaut aber zu Boden, und bei der einzigen technisch guten Aufnahme (Bildband, II. 90a) schaut er, in halb aufrechter Position sitzend, direkt in die Kamera.

Bei zwei Motiven nahm Frisch vor der Erstellung einer zweiten Aufnahme kleinere Korrekturen vor, die jedoch kaum einen Einfluss auf die Gesamtkomposition bzw. Inszenierung des Bildes haben und daher ebenfalls in die Kategorie der **Doppelaufnahmen** aufgenommen wurden. Am Rio Caldeirão fotografierte Frisch eine vierköpfige Tecunas-Familie in ihrer Hütte. In der ersten Aufnahme (Bildband, II. 6a) wird ein großer Teil des Inneren der Hütte durch ein Gestell mit großen hellen Stoffbahnen verdeckt.<sup>518</sup> Vor der Herstellung der zweiten Aufnahme (Bildband, II. 6b) entfernte Frisch das Gestell und machte damit die im Inneren der Hütte aufbewahrten Objekte sichtbar. Die vier Indianer sind in beiden Aufnahmen auf ihren Positionen geblieben, sie haben lediglich ihre Körperhaltung leicht verändert. Am deutlichsten ist dies bei der am linken Bildrand am Boden sitzenden älteren Indianerin zu erkennen, die das im ersten Bild angewinkelte Bein jetzt ausgestreckt hat. In ähnlicher Weise griff Frisch auch bei einer der Aufnahmen des Händlerbootes auf dem Rio Japurá (Bildband, II. 60a/b) korrigierend ein. Der am Heck auf dem Dach sitzende Junge trägt in einem Bild (Bildband, II. 60b) ein Hemd, das er, wahrscheinlich auf Veranlassung des Fotografen (Bildband, II. 60a) für die zweite Aufnahme abgelegt hat. Die Positionsveränderungen der vier Personen im Mittelteil des Bootes können ebenso auf Veranlassung von Frisch, aber auch unbeabsichtigt erfolgt sein.

Die Intervention des Fotografen beschränkt sich bei diesen **Doppelaufnahmen** auf kleinere Korrekturen, die jedoch nicht zur Veränderung der Bildkomposition geführt haben. Davon lassen sich die von mir als **Alternativaufnahmen** bezeichneten Mehrfachaufnahmen unterscheiden, bei denen eine absichtliche Intervention erkennbar ist. Zur Gestaltung von **Alternativaufnahmen** wandte Frisch zwei unterschiedliche Techniken an. Bei den Gruppen- und Einzelporträts erreichte er die Änderungen im Bildergebnis durch unterschiedliche Inszenierungen der Personen. Bei Landschaftsaufnahmen und Pflanzenfotografien veränderte er durch einen Wechsel des Kamerastandpunktes die Perspektive und variierte somit das Motiv.

---

<sup>518</sup> Es handelt sich bei diesen Stoffen wahrscheinlich um Hängematten, Kleidungsstoffe oder Moskitonetze, die zum Trocknen aufgehängt waren.

Zwei ähnliche Aufnahmen der im Hafen von Manaus fotografierten, etwa zwanzig Personen umfassenden Gruppe bolivianischer Bootsleute (Bildband, II. 93 und 94) unterscheiden sich durch Positionsänderungen einzelner Personen, die mit großer Wahrscheinlichkeit auf Veranlassung des Fotografen erfolgten. Die nach der Konfektionierung vergebenen alternativen Bildlegenden, bei denen einmal das Lager in seiner Gesamtheit (Bildband, II. 93) und ein zweites Mal ein im Bild erkennbarer liegender Kranker (Bildband, II. 94) thematisiert werden, lassen darauf schließen, dass Frisch die Inszenierung bewusst vornahm. In den beiden Versionen der Küchenhütte der *Tecunas* (Bildband, II. 5a und 5b) ist ein Paar am mittleren Hüttenpfosten zu erkennen. Eine dritte Person lehnt in der ersten Aufnahme am rechten Pfosten der Hütte und in der zweiten Aufnahme auf der anderen Seite. Zusätzlich ist dort noch eine weitere Person im Hütteninneren zu erkennen. Drei als rastende Jäger inszenierte *Miranha-Indianer* nahm Frisch für eine Aufnahme in unterschiedlichen Positionen auf, nämlich in hockender, stehender und sitzender Position (Bildband, II. 11a). Bei der zweiten Aufnahme hingegen sitzen alle drei Jäger (Bildband, II. 11b). Das Ehepaar der *Caixanas* ließ Frisch für die Herstellung einer alternativen Aufnahme die Positionen tauschen. Im ersten Bild (Bildband, II. 18) steht die Frau im Bildzentrum neben dem am linken Rand hockenden Mann, und im zweiten Bild (Bildband, II. 19) hat der Mann die stehende Zentralposition eingenommen, während die Frau in die Hocke gegangen ist. Ebenso verfuhr der Fotograf bei den Aufnahmen von zwei als Wasserträgerinnen inszenierten Frauen an einem See in der Nähe von Manaus (Bildband, II. 85a/b). Die Frauen sind an den unterschiedlichen Mustern ihrer Röcke sehr gut zu unterscheiden. Bei der ersten Aufnahme zweier bewaffneter *Amaúa-Krieger* nahm Frisch den linken Indianer in sitzender und den rechten in stehender Position auf (Bildband, II. 38). Vor der zweiten Aufnahme vertauschte er nicht nur die Stellung der beiden Krieger, sondern entfernte auch den als Sitzplatz genutzten Baumstamm und nahm beide Indianer in stehender Position auf (Bildband, II. 39). Von den beiden gemeinsam fotografierten *Amaúa-Kriegern* nahm Frisch zusätzlich jeweils Einzelporträts auf. Einen *Amaúa* – erkennbar an der gebogenen Feder auf dem Kopfschmuck – fotografierte er zweimal mit der Keule in unterschiedlichen Positionen. Bei der ersten Aufnahme steht er mit gekreuzten Beinen und hat die Keule auf den Boden abgestellt (Bildband, II. 40), in der zweiten Aufnahme sind die Füße parallel und die Keule hält er in Schlagposition über der Schulter (Bildband, II. 42). Den zweiten *Amaúa* – erkennbar an einer breiten, kaum gebogenen Feder im Kopfschmuck – fotografierte Frisch dagegen mit unterschiedlichen Waffen, einmal mit Lanzen in beiden Händen (Bildband, II. 41) und einmal mit Pfeil und Bogen (Bildband, II. 43). Eine einzelne *Tecuna-Indianerin* mit entblößten Schultern und Beinen wurde von Frisch in Manaus an einem Flusslauf mit einem Wasserkrug in unterschiedlichen Posen fotografiert (Bildband, II. 83 und 84). In der ersten Aufnahme steht der Wasserkrug am Boden und in der alternativen Inszenierung trägt sie ihn auf dem Kopf.

Frisch inszenierte nicht allein die Personen in unterschiedlichen Positionen, um so alternative Bilderergebnisse zu erhalten, er tauschte oder ergänzte darüber hinaus Personen.<sup>519</sup> Für die zwei

---

<sup>519</sup> Beim Austausch von Personen oder bei der Veränderung der Personenzahl, wie sie in den folgenden Alternativ-Aufnahmen zu erkennen ist, kann sowohl von einer Variation eines Motivs als auch von der

Aufnahmen eines Paares halbzivilisierter *Miranha-Indianer* am Arini-See (Bildband, II. 63) nahm er zum Beispiel dieselbe Inszenierung mit jeweils unterschiedlichen Personen vor. In der ersten Aufnahme sitzt ein älterer Mann auf einem umgestürzten Baum mit übereinandergeschlagenen Beinen. Die neben ihm stehende Frau im Profil trägt einen langen Rock und auf dem Rücken eine große Bananenstaude, die mit einer Schnur am Kopf befestigt ist.<sup>520</sup> Frisch wiederholte in der Alternativ-Aufnahme dieselbe Inszenierung, jedoch besetzte er die Rollen mit jüngeren Personen (Bildband, II. 64). Mit übergeschlagenen Beinen sitzt bei der Aufnahme jetzt ein Indianerjunge (allerdings hat er sein rechtes über sein linkes Bein geschlagen) auf dem umgestürzten Baumstamm und das Mädchen steht mit demselben langen Rock und freiem Oberkörper sowie der Bananenstaude auf dem Rücken in derselben Position, in der bei der anderen Aufnahme die wahrscheinliche Mutter steht. Ein Doppelporträt eines Ehepaares von *Tecuna-Indianern* (Bildband, II. 7) erweiterte Frisch durch Ergänzung einer weiteren Indianerin in eine Dreier-Gruppe (Bildband, II. 8). Für die zweite Aufnahme veränderte er nicht allein die Positionen der fotografierten Personen, sondern stattete den männlichen Indianer auch mit neuen Accessoires (Halsschmuck) aus. In Manaus hielt Frisch einen bolivianischen Ruderer zunächst in einem Einzelporträt fest (Bildband, II. 81). In einer zweiten Aufnahme ist ein weiterer Bolivianer und eine Hängematte in die Inszenierung integriert (Bildband, II. 82).

Von den drei fotografierten Tierarten Fisch, Krokodile und Seekuh – *Pirarucú* (Bildband, II. 30 und 31), *Jacaré* (Bildband, II. 32 und 33) und *Peixe Boi* (Bildband, II. 35 und 36) – stellte Frisch jeweils zwei unterschiedliche Aufnahmen her. Im Falle des Krokodils brachte er das Tier vor einer zweiten Aufnahme in eine andere Position. Den Pirarucú und die Seekuh inszenierte er im Unterschied dazu nicht neu, sondern nahm sie aus jeweils zwei alternativen Perspektiven auf.

Auch bei den Pflanzen- und Landschaftsaufnahmen erzielte er alternative Bilderergebnisse durch die Veränderung des Kamerastandpunkts. Die Unterschiede der beiden Aufnahmen der *Pachiuba-Palme* (Bildband, II. 27a/b) ergeben sich durch die seitliche Verschiebung der Kamera. Dadurch hat sich die relative Position der Bildelemente, vor allem der einzelnen Palmen zueinander, verändert. Im Fall der Aufnahmen des *Castanheiro* (Bildband, II. 54a/b) verschob Albert Frisch die Kamera um eine größere Distanz. Das führte nicht nur zu einer deutlichen Veränderung des Bildhintergrundes, sondern auch zur Veränderung des Hauptmotivs, wie an der deutlich unterschiedlichen Baumkrone erkennbar ist. Bei der alternativen Aufnahme der *Caraná-Palme* (Bildband, II. 89a/b) ist die Kameradistanz zum Objekt vergrößert worden. Dadurch wird der tropische Urwald im Umfeld größer abgebildet und gleichzeitig das Zentralobjekt etwas kleiner. Ebenso hebt sich die Pflanze deutlicher vor dem Hintergrund ab und ein größerer Teil der Palmenspitze wird vor dem blassen Himmel besser erkennbar. Bei den Aufnahmen der Siedlung *Tonantins* (Bildband, II. 13a/b) und des Kanals in Manaus, dem *Igarapé do Correio* (Bildband, II. 77a/b), sind ebenfalls unterschiedliche

---

Schaffung eines neuen, eng verwandten Motivs gesprochen werden. In jedem Fall sind die Aufnahmen zur gleichen Zeit am gleichen Ort entstanden, so dass es sich um die identische Aufnahmesituation handelte.

<sup>520</sup> Deutlich sichtbar ist die Stütze, mit der die Bananenstaude abgesichert wird, denn die Frau musste für die Aufnahme einige Minuten in derselben Position verharren.

Kamerapositionen für zwei sehr unterschiedliche Bildergebnisse verantwortlich. Bei den Aufnahmen des *Igarapé do Correia*, dem „Post-Fluss“, lässt sich anhand der übereinstimmenden Bildelemente leicht erkennen, dass Frisch die Kamera für die zweite Aufnahme (Bildband, II. 77b) einige Meter weiter rechts positionierte und dadurch die Biegung im Flusslauf deutlicher sichtbar wird. Die beiden Aufnahmen der Ortschaft *Tonantins* (Bildband, II. 13a/b) unterscheiden sich erheblich voneinander und sind nur schwer als einheitliches Motiv erkennbar. Im ersten Fall stellte Frisch die Kamera auf der Sandbank am Ufer des Flusses auf. Sein am Ufer angelegtes Boot ist im Vordergrund zu sehen. Im Hintergrund erkennt man die Häuser der Siedlung und das vor Anker liegende Dampfboot. Am linken Bildrand ist die Uferböschung mit einem Strauch abgebildet. Von dieser erhöhten Uferböschung ist das zweite Bild aufgenommen (Bildband, II. 13b). Die Häuser und das Dampfboot lassen erkennen, dass es sich um die gleiche Siedlung *Tonantins* handelt. Der Busch erscheint jetzt am rechten Bildrand – mit einer Ecke des Dunkelkammerzeltes. Das am Ufer liegende Boot ist nicht mehr zu sehen. Abgesehen von der minderwertigen technischen Qualität und den Verunreinigungen ist diese zweite Aufnahme auch im Bildaufbau weniger ausgewogen als die erste Aufnahme. Die alternativen Aufnahmen der Siedlung *Sappó* (Bildband, II. 20a/b), einer *Popunha-Palme* (Bildband, II. 22a/b) und der Ansicht vom See *Curuá* (Bildband, II. 24a/b) konstruierte Frisch nicht durch die Veränderung des Kamerastandpunktes, sondern durch inszenatorische Eingriffe: In den beiden Aufnahmen des Ortes *Sappó* (Bildband, II. 20a/b) sind die Personen ausgetauscht, bei den beiden anderen Motiven erfolgte eine Aufnahme mit und eine zweite ohne Personen.

Ein Grund für die systematische Herstellung einer zweiten Aufnahme war vermutlich der Versuch, hierdurch die Erfolgchancen der fotografischen Expedition zu erhöhen. Die Zahl der möglichen Fehlerquellen war sehr groß und die Herstellung von zwei oder mehr Negativen von einem einzigen Motiv kann als Strategie der versuchten Beherrschung dieser Unsicherheitsfaktoren verstanden werden. Angesichts der hohen finanziellen Mittel, die in die fotografische Expedition investiert wurden, kann diese Strategie als ein Beweis für die Professionalität des Expeditionsfotografen Frisch gewertet werden.<sup>521</sup> Die extreme klimatische Situation im Amazonasbecken stellte auch einen in den Tropen erfahrenen Fotografen wie Albert Frisch vor große Herausforderungen.<sup>522</sup> Die Wirkungsweise der fotografischen Chemikalien in dem äußerst warmen und feuchten Klima hatte einen Einfluss auf das Bildergebnis, der sich nicht genau berechnen ließ. Die Anfertigung von zwei Aufnahmen, eventuell mit veränderten

---

<sup>521</sup> In zwei Fällen scheinen eher private Interessen den Ausschlag für die Herstellung eines zweiten Negativs gegeben zu haben. Bei den Aufnahmen im Ort *Sappó* (II. 20a/b) und der *Popunha-Palme* (II. 22 a/b) sind Personen abgebildet, bei denen es sich um Frisch selbst oder um Reisebekanntschaften, etwa Militärs oder Wissenschaftler, gehandelt hat. Diese Aufnahmen scheinen daher eher eine Erinnerungsfunktion erfüllt zu haben.

<sup>522</sup> Albert Frisch kann als tropenerfahrener Berufsfotograf bezeichnet werden. Er besaß gute technische und chemische Kenntnisse und hatte genügend Erfahrungen bei der Arbeit außerhalb eines Fotostudios gesammelt. Durch seine Tätigkeiten als Natur-, Stadt- und Landschaftsfotograf in Rio de Janeiro war er bereits gut mit den dort herrschenden Besonderheiten bezüglich des Klimas und der Lichtverhältnisse vertraut.

Belichtungszeiten, war als Vorsichtsmaßnahme durchaus ratsam. Auch im Hinblick auf die Fragilität der Glasplatten, die als Bildträger für die Negative benutzt wurden, und unter Berücksichtigung der prekären Transportbedingungen und großen Distanzen waren Mehrfachaufnahmen als Sicherheitsmaßnahme sinnvoll.

Einen weiteren Risikofaktor stellten die aufzunehmenden Personen selbst dar. Bewegungen der Porträtierten während der mehrere Sekunden dauernden Belichtungszeit konnten leicht zu verwackelten Aufnahmen führen. Einige Reisende im Amazonasgebiet hatten die Ängste der Bewohner vor dem Fotoapparat oder ähnlichen visuellen Instrumenten bereits ausführlich beschrieben. So berichtete der Amateurfotograf François Biard von den Ängsten der Indianer am Rio Madeira, die noch durch Schauergeschichten seiner Reisebegleiter geschürt worden waren.<sup>523</sup> Auch der für Louis Agassiz tätige Fotograf Walter Hunnewell hatte nach Angaben von Elizabeth Agassiz Schwierigkeiten beim Porträtieren der Bewohner von Manaus, die ihrer Meinung nach auf deren Angst vor der Technologie und dem Medium zurückzuführen waren. In dem Reisebericht erwähnt sie den „vorherrschenden Aberglauben“, dass die Fotografie die Lebensenergie der Menschen rauben würde.<sup>524</sup> Und der Amazonasreisende Avé-Lallemant berichtet von der Angst der am Rio Solimões lebenden Tecunas vor Fernrohren, denen sie mit Abwehrgesten wie geschlossenen Augen und vor den Körperöffnungen verschränkten Händen begegnen. Sie glaubten, dass man mit diesen den Fotoapparaten ähnlichen technischen Sehinstrumenten durch die Kleidung hindurch auf und in den Körper sehen oder gar eindringen könne.<sup>525</sup> Die bei Avé-Lallemant beschriebenen Abwehrgesten lassen sich auch auf den Aufnahmen der *Tecunas* (Bildband, II. 6a/b, 7 und 8) beobachten. Insbesondere die Indianerinnen vermeiden den Blick in die Kamera, sie schauen nach unten oder haben die Augen geschlossen. Auch halten sie die Beine geschlossen und verschränken ihre Arme vor dem Körper und bedecken ihre Scham. Dieselben Abwehr- oder Schutzgesten lassen sich ebenfalls bei den *Miranha-Indianerinnen* (Bildband, II. 12a/b) und auch bei den *Caixanas* (Bildband, II. 17-19) beobachten.

Die Anfertigung von **Alternativaufnahmen**, bei denen Frisch bewusst Veränderungen in der Bildkomposition vornahm und dadurch absichtlich unterschiedliche Bilder herstellte, verweisen auf ein weiteres Motiv. In den Um-Inszenierungen von Personen, den Veränderungen von Objekten und Accessoires wie Kleidung, Waffen und Geräten, oder in der Veränderung der Kameraposition lässt sich die Suche nach alternativen Bildlösungen mit einer anderen bzw. „besseren“ Bildaussage erkennen. Offenbar sollten bestimmte Bildelemente deutlicher hervortreten oder anders in Szene gesetzt werden. Die Aufnahme mit den drei in sitzender Position während einer Jagdpause inszenierten *Miranha-Indianern* (Bildband, II. 11b) ist in technischer und kompositorischer Hinsicht minderwertiger als die alternative Aufnahme (Bildband, II. 11a). Die sitzenden Indianer sind unscharf und der Kontrastumfang ist gering, so

---

<sup>523</sup> Vgl. Biard: *Deux années au Brésil*, S. 568.

<sup>524</sup> Vgl. Agassiz/Agassiz: *A Journey in Brazil*, S. 276.

<sup>525</sup> Vgl. Avé-Lallemant: *Reise durch Nord-Brasilien*, S. 222.

dass umfangreiche Retuscharbeiten notwendig waren. Die Aufnahme mit den drei Miranhas in unterschiedlichen Positionen – hockend, stehend und sitzend – ist dagegen deutlich und kontrastreich. Sie wirkt außerdem im Bildaufbau ausgewogen und gleichzeitig dynamisch. Durch die besser erkennbaren Waffen und das dem stehenden Miranha umgehängte Gefäß, das in der anderen Aufnahme fehlt, enthält sie auch mehr Bildinformationen. Bei den Aufnahmen des *Igarapé do Correio* in Manaus (Bildband, II. 77a/b) lassen sich keine wesentlichen qualitativen Unterschiede feststellen. Beide Aufnahmen sind vom technischen Standpunkt aus als gelungen zu bezeichnen. Durch die Veränderung des Kamerastandpunktes unterscheiden sich die beiden Aufnahmen allerdings im Bildaufbau – jeweils mit Vor- und Nachteilen. In der ersten Aufnahme (Bildband, II. 77a) sind die am Ufer des Flusses liegenden Boote deutlicher als in der Alternativaufnahme zu erkennen, in der als Ausgleich ein sich im Wasser spiegelnder Baum und ein einzelnes Haus dominierend in Szene gesetzt sind (Bildband, II. 77b).

Die 122 Amazonasaufnahmen zeichnen sich durch die Themenbreite und Motivvielfalt aus. Frisch stellte panoramatische Landschaftsaufnahmen und Stadtansichten her, er produzierte Einzelaufnahmen von Gebäuden, von Pflanzen und Tieren, und er fertigte Porträts von Einzelpersonen und von Gruppen an. Die Porträtaufnahmen sind insofern als Besonderheit zu betrachten, als er während seiner Anstellung bei Georg Leuzinger in Rio de Janeiro und Umgebung ausschließlich Stadt-, Landschafts- und Pflanzenaufnahmen produziert hatte. Aufgrund seiner ersten Ausbildung als Porträtfotograf in Argentinien beherrschte er allerdings auch das fotografische Genre der Personenaufnahme.

Die Aufnahmen lassen sich drei übergeordneten **Themenfeldern** zuordnen, die hier als **Natur**, **Bewohner** und **Moderne** oder **Fortschritt** bezeichnet werden. Zum Themenfeld **Natur** gehören die Aufnahmen der Flora und Fauna und der tropischen Landschaft. Die Tierwelt ist lediglich durch sechs Aufnahmen dreier unterschiedlicher Arten vertreten. Sie wurden aber systematisch aus zwei unterschiedlichen Perspektiven aufgenommen und somit wurden jeweils zwei komplementäre Bilder produziert. Die geringe Motivbreite der Fauna hängt mit den Beschränkungen der Fotografie zusammen. Mit der Technik der 1860er Jahre waren bewegte Objekte nicht zu fotografieren und Momentaufnahmen ausgeschlossen. Tiere mussten gefangen, betäubt oder erlegt werden, um sie fotografieren zu können. Das Fehlen von Aufnahmen von Wildkatzen, Vögeln, Affen, Schildkröten, Schlangen, Capivaras (Wasserschweine) oder Antas (Tapire) hing damit zusammen, dass Frisch solche Tiere nicht fangen konnte oder sie sich nicht für eine fotografische Dokumentation eigneten.<sup>526</sup> Mit den einfarbigen Aufnahmematerialien waren außerdem die charakteristischen Farbinformationen von Vögeln und Fischen nicht dokumentierbar.<sup>527</sup> Im Unterschied dazu ist die tropische Flora

---

<sup>526</sup> Seine fotografische Ausrüstung war auf die Aufnahme von Landschaften und großer Objekte ausgelegt. Detaillierte Aufnahmen kleinerer Objekte bei geringem Abstand waren mit den um 1868 zur Verfügung stehenden Universal- und Landschaftsobjektiven nicht möglich.

<sup>527</sup> Louis Agassiz, der zwei Jahre zuvor die Fische im Amazonas untersucht hatte, hatte für die visuelle Dokumentation seinen langjährigen und erfahrenen Expeditionszeichner Jacques Burkhardt mitgenommen, da er nur mit den Aquarellfarben die farbigen Muster der Tiere zu registrieren vermochte. Vgl. Freitas: Hartt: Expeditions in Imperial Brazil, S. 84-112.



durch einunddreißig Aufnahmen sehr vielfältig repräsentiert. Abgesehen von einer Übersichtsaufnahme des tropischen Urwaldes (Bildband, II. 51) fotografierte Frisch systematisch kleinere Ensembles oder einzelne Palmen, Bäume und Sträucher. Bei diesen Pflanzenporträts ließen sich die Formen und Strukturen der Stämme und Baumkronen oder Palmwedel der unterschiedlichen Arten besser sichtbar machen. Für die Aufnahmen wählte Frisch nach Möglichkeit freistehende Exemplare, um die charakteristischen Formen und Strukturen abzubilden. Das gerodete Land eines Portugiesen, der einzelne Exemplare unterschiedlicher Baumarten stehen lassen, bot Frisch ideale fotografische Arbeitsbedingungen (Bildband, II. 55). Bei anderen Baum- und Palmenaufnahmen, wie etwa der Aufnahme der *Pachiuba-Palme* (Bildband, II. 27), ist ebenfalls erkennbar, dass die nähere Umgebung der Palme gerodet ist, um den Blick des Betrachters nicht von der Urwaldumgebung ablenken zu lassen und stattdessen die für diese Art typische bauchartige Erweiterung des Stammes vor dem einfarbigen Hintergrund des Himmels deutlich erkennbar zu machen. Bei den Pflanzenaufnahmen hatte Albert Frisch durch eine geschickte Motiv- und Perspektivwahl dafür gesorgt, dass Baumkronen und Palmenwedeln gut erkennbar waren. Er hatte die Pflanzen meist aus großer Entfernung mit einem tiefliegenden Kamerastandpunkt aufgenommen, damit ein möglichst großer Teil nicht von einer Urwaldlandschaft, sondern von einem gleichförmigen Himmelshintergrund umrahmt wurde und sich so deutlich absetzen konnte.

Selbstverständlich sind auf fast allen Fotografien Pflanzen zu erkennen, die aber bei den Aufnahmen von Siedlungen, Indianerhütten und Porträts nicht das Hauptmotiv, sondern den kontextuellen Rahmen liefern. Ähnlich verhält es sich mit Aufnahmen, welche die Wasser- und Seenlandschaft des Amazonasbeckens zeigen. Auf etwa einem Drittel der Aufnahmen ist ein Ufer mit Wasser zu erkennen. Hauptthema ist diese Wasserlandschaft aber allein bei fünf Motiven, bei den Aufnahmen des *Sees von Tonantins* (Bildband, II. 15), des *See Curuá* (Bildband, II. 24), des *Igarapé dos Correios* (Bildband, II. 77), des *Igarapé von Saint Vicent* (Bildband, II. 87) und des kleinen Nebenflusses *Tarumá* (Bildband, II. 87).

Als zweites Hauptthema der fotografischen Expedition lassen sich die **Bewohner** und deren Lebensumstände am Rio Solimões identifizieren. Albert Frisch nahm in den Indianersiedlungen *Tecunas* (Bildband, II. 4-8), *Miranhas* (Bildband, II. 11-12), *Caixanas* (Bildband, II. 17-19) und *Amaúas* (Bildband, II. 38-43) auf. Die Indianerinnen und Indianer inszenierte Frisch für die Porträts in der Regel ohne Kleidung. Zum Teil ist die abgelegte Kleidung noch im Bild erkennbar (Bildband, II. 5 und II. 19). Die Frauen sind ohne jegliche Accessoires, die Männer dagegen mit Waffen fotografiert worden. Bei den Porträtaufnahmen fällt ebenfalls auf, dass Frisch jeweils nur mit einer kleinen Gruppe von Personen gearbeitet hat, die er in verschiedenen Aufnahmen in unterschiedlichen Inszenierungen aufnahm. Als systematisches Muster bei der fotografischen Dokumentation der am Amazonas fotografierten vier Indianer-Ethnien lässt sich die Kombination aus Porträtaufnahmen und Fotografien der Wohn- und Lebensumstände erkennen. Ergänzend zu den reinen Porträts lichtete Frisch auch deren Hütten ab. Dabei bezog er zum großen Teil ebenfalls Indianer in die Aufnahmen mit ein. Bei den *Tecunas* ist die Dokumentation der Wohn- und Lebensumstände sehr ausführlich geraten (Bildband, II. 4-6), bei den anderen Ethnien ist jeweils nur eine einzige Aufnahme mit Hütten

entstanden (Bildband, Il. 10, 16, 37). Daneben entstanden in den Ortschaften und Siedlungen einige Aufnahmen, in denen die an den Ufern lebende Mischlingsbevölkerung porträtiert oder in ihrem Lebensumfeld dargestellt sind (Bildband, Il. 21, 29, 44, 45, 60, 63, 64, 68, 79, 80, 83, 84, 85a/b, 86). Eine besondere Gruppe stellen die als Ruderer tätigen Bolivianer dar, die Frisch in Manaus mehrfach fotografierte. Ein Grund für die Vielzahl an Aufnahmen dieser Gruppe (Bildband, Il. 81, 82, 90a-c, 92-94) könnte in deren tatsächlicher massiven Präsenz in Manaus gelegen haben, aber ebenso gut damit zusammenhängen, dass Frisch sie auf Anweisung von Franz Keller aufgenommen haben könnte, der seine Expedition auf dem Rio Madeira mit einer Gruppe bolivianischer Ruderer durchgeführt hatte.<sup>528</sup>

Ein drittes Thema lässt sich mit dem Begriff **Moderne** oder **Fortschritt** umschreiben. Dazu gehören insbesondere die Aufnahmen von Ortschaften und Haltestationen der Amazonasdampfschiffahrtsgesellschaft. Frisch dokumentierte die Hauptorte entlang des Rio Solimões in Übersichtsaufnahmen. Angefangen von *Loetitia* (Bildband, Il. 1), *Tabatinga* (Bildband, Il. 2-3), dem Ausgangspunkt der Dampferlinie und der Grenzfestung Brasiliens im Westen des Landes, dokumentierte er bis zum Endpunkt, der Provinzhauptstadt *Manaus* (Bildband, Il. 72-77), sämtliche Haltepunkte (Bildband, Il. 9, 13-15, 23, 61, 65 und 69). Neben Totaleinstellungen, die einen Gesamtüberblick bieten, fertigte er zudem ergänzende Detailaufnahmen einzelner Häuser an und nahm mehrfach die Dampfboote mit auf (Bildband, Il. 13, 15, 74, 94).

Die von Albert Frisch während der Expedition im Amazonasgebiet belichteten Glasplatten bildeten das Ausgangsmaterial für die fotografische Serie; von ihnen wurden Albuminabzüge hergestellt, die mit speziell bedruckten Kaschierpappen zum Verkauf angeboten wurden.<sup>529</sup> Die Serienfertigung war vermutlich bereits bei der Realisierung der Fotografien geplant gewesen. Die Themenvielfalt und Motivbreite der von Frisch hergestellten Negative lassen deutlich die Absicht erkennen, die Fotografien im Rahmen einer umfangreichen Serie anzubieten.

## 5.3 Serienproduktionen in Rio de Janeiro

### Bildbearbeitung I: Retusche

Das von Albert Frisch praktizierte Verfahren der Herstellung von Mehrfachaufnahmen zur Minimierung von Fehlerquellen schützte ihn nicht davor, schadhafte und fehlerhafte Negative zu produzieren, die etwa durch technische und chemische Fehler oder durch Materialschäden entstanden waren.<sup>530</sup> Bei den Porträtaufnahmen häuften sich zudem die Fehler, die mit dem für

---

<sup>528</sup> Keller-Leuzinger: Vom Amazonas und Madeira, S. 28.

<sup>529</sup> Die von den Glasnegativen hergestellten Abzüge wurden auf sogenannten Albuminpapieren als Kontaktkopien produziert. Diese Albuminpapiere waren hauchdünn und mussten auf feste Kartons kaschiert werden, da sie sich sonst zusammenrollten.

<sup>530</sup> Bei der Arbeit mit dem „Nassen Kollodiumverfahren“ kam es immer wieder zu Materialfehlern. Glasbruch, die an einzelnen Stellen sich ablösende Negativschicht oder einzelne „blinde Flecken“, an denen die fotografische Emulsion nicht korrekt aufgetragen war, mussten mithilfe der Retusche repariert, verwackelte und unscharfe Motive und überbelichtete oder kontrastschwache Bilder korrigiert werden.

Albert Frisch ungewohnten Genre zusammenhängen. Verwackelte, unscharfe oder falsch belichtete Negative finden sich dort häufiger als bei Pflanzen-, Siedlungs- und Landschaftsaufnahmen. Bei den Porträtaufnahmen musste Frisch kürzere Belichtungszeiten wählen, um die Gefahr einer Bewegungsunschärfe zu minimieren. Bei den großen und unbewegten Motiven konnte er dagegen mit längeren Belichtungszeiten arbeiten, ohne eine Verwackelung zu riskieren.

Die Retusche, sowohl auf den Negativen<sup>531</sup> als auch in den bereits kopierten Abzügen, gehörte zu den gängigen Bildbearbeitungstechniken der Berufsfotografen im 19. Jahrhundert und auch bei Georg Leuzinger zum Standardrepertoire.<sup>532</sup> Bevor die fotografischen Abzüge das Atelier verließen, wurden Fehler korrigiert und Defizite beseitigt. Die Retusche kam zum Einsatz, wenn für das Motiv bedeutsame Bildelemente im Negativ zu kontrastarm waren und hervorgehoben werden mussten, wie das Beispiel der *Pachiuba-Palme* (Bildband: II. 27a/b) zeigt. Die für diese Spezies charakteristische bauchige Verdickung im Stamm war nur undeutlich zu erkennen und wurde mit einem Tuschstift nachgezeichnet. Gleichzeitig waren in dem Bild störende Elemente, wie aus dem Urwald herausragende Baumwipfel, bereits im Negativ entfernt worden. Ein vom Betrachter aus rechts von der Palme aufragender Baumstamm war nur unvollständig entfernt worden und ist daher noch schemenhaft erkennbar. Das Problem der Bewegungsunschärfe, das sich in den verwischten Palmenwedeln zeigte, musste ebenfalls regelmäßig korrigiert werden. Insgesamt sind bei den Pflanzenaufnahmen aber nur wenige korrigierende Eingriffe zu erkennen. Auch bei den Landschafts- und Siedlungsaufnahmen waren nur geringfügige Kontrastaufbesserungen und Schärfekorrekturen notwendig.

Eine andere Qualität der Bildbearbeitung stellt die in einer Aufnahme erkennbare Eliminierung von Personen durch den Einsatz von Retusche dar. In der unbearbeiteten Version der Aufnahme der Indianerhütte der *Caixanas* (Bildband, II. 16.2 (Bildausschnitt)) mit einer am Eingang inszenierten Gruppe sind unmittelbar hinter den Indianern zwei Personen zu erkennen, die in der retuschierten Version (Bildband, II. 16.1 (Bildausschnitt)) eliminiert wurden. Anstelle der hinter der Hütte hervorschauenden Männer erscheint in der retuschierten Version an dieser Stelle ein dunkler Fleck, der einem Strauch ähnlich sieht. Die beiden Männer waren aufgrund ihrer physischen Erscheinung und Kleidung als nicht zur Indianergruppe gehörende Personen erkennbar. Vermutlich handelt es sich um Reisende, wahrscheinlich um Geschäftsleute oder Wissenschaftler. Deren Auftauchen im Bild hatte Frisch bei der Herstellung der Aufnahme nicht bemerkt oder als unerheblich eingestuft. Vor der Veröffentlichung aber wurden die beiden Männer entfernt, da sie offenbar als unpassend oder störend empfunden wurden. Die Entfernung der beiden Männer mit dem Retuschestift hat nichts mit einer Korrektur eines Aufnahmefehlers oder der Behebung eines Materialschadens zu tun, sondern basiert auf einer gestalterischen und inhaltlichen Entscheidung und beeinflusst die Bildaussage. Durch die

---

<sup>531</sup> Da keine Originalnegative erhalten sind, können zur Negativretusche allerdings keine Aussagen gemacht werden.

<sup>532</sup> Zu den Fehlerquellen der Fotografie und den Retuschetechniken siehe: Vogel: Lehrbuch der Photographie, S. 321-334.

Eliminierung der beiden Männer wird der im unbearbeiteten Original erkennbare Kulturkontakt unsichtbar gemacht.

Im Unterschied zu den wenig durch Retusche bearbeiteten Landschafts- und Pflanzenaufnahmen sind bei den Porträtbildern in größerem Stil Korrekturen durchgeführt worden. Zur Sichtbarmachung der den fotografierten Personen beigegebenen Lanzen und Blasrohre und des aus geflochtenen Fasern und feinen Federn bestehenden Körperschmucks wurden in fast allen Aufnahmen die Konturen dieser Accessoires mit einem Tuschestift nachgezogen. Ohne die Retusche wäre die geflochtene Kopfbedeckung der *Caixana* (Bildband, II. 19.1) und der Federschmuck der *Amaúas* (Bildband, II. 39.4, II.42.2 und 43.2) kaum zu erkennen. Der massive Einsatz der Retusche ist bei der Aufnahme der drei am Boden sitzenden *Miranhas* (Bildband, II. 11b) besonders deutlich erkennbar. Das unscharfe und überbelichtete Bild wäre ohne die Nachbearbeitung vollkommen unkenntlich geblieben. Eine die Bildaussage beeinflussende Bearbeitung stellt auch das nachträgliche Einzeichnen von Augen über die geschlossenen Augenlider der *Tecuna-* und *Caixanas-Indianerinnen* dar. Die weit aufgerissenen Augen der in der Tecuna-Hütte am linken vorderen Rand sitzenden Frau sind erst nachträglich mit Tusche und Stifte eingezeichnet worden. (Bildband, II. 6a und 6b (Bildausschnitt). Auch bei der am Boden auf einer Matte hockenden *Caixanas-Indianerin* wurde die Augenpartie über die geschlossenen Lider eingezeichnet (Bildband, II. 17).

Eine weitere in der *Officina Photographica* angewandte Methode, die im weitesten Sinne ebenfalls zur Retusche gezählt wird, war die Eliminierung des gesamten Bildhintergrundes und die Freistellung der Hauptmotive. Bei vier der sechs Tieraufnahmen wurde das Hauptmotiv ausgeschnitten. Bei den Aufnahmen des *Pirarucú*-Fisches (Bildband, II. 30 und 31) und der Seekuh (Bildband, II. 35 und 36) ist die gesamte Umgebung des zentralen Tiermotivs entfernt worden. Im Gegensatz dazu stehen die beiden Aufnahmen des Krokodils (Bildband, II. 32 und 33), die ohne diese radikale Nachbearbeitung vertrieben wurden. Während bei dem Krokodil das Flussufer, die Sandbank und der tropische Regenwald als Hinweis auf dessen Lebensraum belassen wurden, griffen Leuzinger und Frisch bei den beiden anderen Flusstieren zur Radikallösung des vollständigen Ausschneidens und entfernten damit alle Kontexte. Die vollkommene Herauslösung des Motivs aus seinem Ursprungskontext setzte Leuzinger auch bei der Aufnahme eines Blumenarrangements um (Bildband, II. 98). Die als *Parasites* bezeichnete Orchidee wurde in einer Blumenvase auf einer Marmorplatte fotografiert. Die Aufnahme entstand wahrscheinlich in einem Atelier oder unter freiem Himmel mit kontrollierbarer Beleuchtungssituation und ohne die Wirts-pflanzen, an die sich die Pflanze anhängte.

## **Bildbearbeitung II: Montage**

Das Ausschneiden des Originalhintergrundes war auch bei den Porträtaufnahmen der Amazonasindianer der erste Arbeitsschritt. Im Unterschied zu den soeben beschriebenen Freistellungsarbeiten wurde bei den Porträts nicht das gesamte Umfeld entfernt. Für die Freistellung wurde eine günstige Linie entlang des Originalumfeldes, auf der Grasnarbe oder entlang eines liegenden Baumstumpfs gewählt. Der unbearbeitete Originalabzug (Bildband, II. 82.2) mit den beiden bolivianischen Ruderern zeigt, dass sie in einem Garten in Manaus

fotografiert worden waren. Die Grasfläche, auf der sie platziert sind, liegt noch im Fokusbereich und ist scharf abgebildet, die Bananenstauden im Hintergrund sind bereits unscharf und überbelichtet, der dahinter verlaufende Lattenzaun ist kaum noch zu erkennen. Alle Umgebungselemente wurden entfernt (Bildband, II. 82.1), die Schnittlinie folgt der unregelmäßigen Graslinie, einzelne Grashalme sind erhalten geblieben. Die Freistellung erfolgte mit akribischer Sorgfalt und erforderte einen hohen Zeitaufwand. Weitere Beispiele für diese Freistellungsarbeit liefern die Aufnahme der *Amaúas* (Bildband, II. 39.3) und der beiden Halb-indianerinnen in Manaus (Bildband, II. 85b.2) In der Aufnahme der beiden *Caixana* (Bildband, II. 19.2) ist gemeinsam mit der Personengruppe und dem Vordergrund auch eine Pflanze mit großen Blättern erhalten geblieben, die am Bildrand nicht weiter das zentrale Bildmotiv störte. Diese sehr sorgfältige Bildbearbeitung sorgte dafür, dass bei der anschließenden Montage eines Hintergrundes ein möglichst natürlicher, um nicht zu sagen realistischer Bildeindruck entstand. In fast alle Aufnahmen der Indianer wurden neue Hintergründe einmontiert. Als Hintergrundmotive wurden ebenfalls von Frisch während der Expedition aufgenommene Fotografien ausgewählt, die nach Möglichkeit in Größenrelation und Perspektive mit den Porträtaufnahmen übereinstimmten. Die Erstellung der Montagebilder in der *Officina Photographica* wird anhand der sechs Porträtaufnahmen der *Amaúá-Indianer* (Bildband, II. 38-43) besonders gut deutlich. Als Hintergrund für die beiden gemeinsam aufgenommenen *Amaúas* (Bildband, II. 38.1 und 39.1) wurde zum einen die Aufnahme der *Assai*-Palme gewählt (Bildband, II. 25), die den Eindruck einer tropischen Landschaft vermittelte. In einigen Kollagen wurden aber gerade die in der Bildmitte mit den beiden Indianern konkurrierende Palme durch Retusche entfernt, so dass nur am Bildrand eine tropische Vegetation übrig blieb (Bildband, II. 39.2). Zum anderen produzierte Leuzinger eine alternative Kollage (Bildband, II. 38.2), bei der er als Hintergrund den *Igarapé de Saint Vicent* (Bildband, II. 87) verwendete, der ebenfalls bei den folgenden Porträts eines einzelnen *Amaúá* mit einer Schlagwaffe und Lanzen (Bildband, II. 40 und 41) zum Einsatz kam. Durch geschickte Platzierung wurde der im Boot stehende Ruderer verdeckt, so dass der Eindruck einer unberührten Flusslandschaft entstand. In die beiden folgenden Porträts der *Amaúá*, einmal mit erhobener Schlagwaffe (Bildband, II. 42) und einmal mit Pfeil und Bogen (Bildband, II. 43), wurde als Hintergrund die gerodete Urwaldlandschaft (Bildband, II. 55) einmontiert. Diese Urwaldfotografie eignete sich besonders gut für die Kollage, da ein am linken Bildrand einzeln stehender Baum mit den in der Bildmitte platzierten Indianern gut harmonierte. Die tropische Landschaft blieb erkennbar, ohne jedoch von der Person, dem zentralen Bildmotiv des Porträts abzulenken.

Das ausgewertete Bildmaterial zeigt, dass die Montage von Hintergründen ein in der *Officina Photographica* von Georg Leuzinger systematisch angewendetes Verfahren der Bildbearbeitung war, das bei den Porträtaufnahmen der Amazonasindianer angewendet wurde. Lediglich bei einer Aufnahme der *Tecunas* (Bildband, II. 7) verzichtete Leuzinger auf eine Freistellung und anschließende Montage. Bei dem zweiten Gruppenporträt der *Tecunas* (Bildband, II. 8), den vier Porträts der *Miranha*-Indianer (Bildband, II. 11a/b, II. 12a/b), den drei *Caixana*-Doppelporträts (Bildband, II. 17-19) und den sechs Aufnahmen der *Amaúas* (Bildband, II. 38-43) wurden hingegen neue Hintergründe eingefügt. Auch von den Aufnahmen der als

*Metis* bezeichneten Halbindianerinnen (Bildband, II. 85a/b, II. 86) stellte Leuzinger Kombinationsbilder her.<sup>533</sup> Die Porträtaufnahmen der als halbzivilisiert oder befriedet bezeichneten Indianer und der *Tapuyas* sind übrigens nicht in dieser Weise montiert, sondern mit den Originalhintergründen vertrieben worden (Bildband, II. 21, 63, 64, 70, 80, 83, 84, 90a/b/c).

### **Die Publikation der fotografischen Amazonasserie**

Von den meisten Doppelaufnahmen wurde nur jeweils eine Aufnahme, von den Alternativaufnahmen wurden zum Teil beide Bilder in die Serie aufgenommen. Die Auswahlkriterien waren zum einen technisch definierte Qualitätskriterien wie Bildschärfe und Kontrastumfang. Daneben spielten auch ästhetische Kriterien wie Bildaufbau und Motivpräsentation eine Rolle für die Entscheidung zur Berücksichtigung oder Nichtberücksichtigung einzelner Aufnahmen.

Die für die Publikation ausgewählten und bearbeiteten Endaufnahmen erhielten französische Bildlegenden, bestehend aus einer das Motiv benennenden Überschrift und einem knappen Erläuterungstext. Diese ließ Georg Leuzinger in seiner typografischen Werkstatt auf speziell dafür angefertigte Kaschierpappen drucken.<sup>534</sup> Sie wurden in verschiedenen Schriftgrößen und -typen gedruckt und zeigen den hohen Qualitätsstandard der Casa Leuzinger.<sup>535</sup> Neun der auf die bedruckten Kaschierpappen montierten Amazonasfotografien finden sich als exemplarische Abbildungen im Bildband (II. 108-116).<sup>536</sup> Im oberen Teil der Kaschierpappen sind die Bildnummern gedruckt, alle anderen Angaben finden sich unterhalb der Fotografien. Zentral wurde zunächst in einer Frakturschrift eine allgemeine geografische Angabe durch die Benennung des Flusses gegeben. Die Serienaufnahmen 1 bis 71 erhielten die Bezeichnung „Rio Solimões ou Alto Amazonas“, die Aufnahmen 72 bis 98, welche in Manaus und Umgebung der Provinzhauptstadt angefertigt worden waren, die Angabe „Rio Negro“. Darunter waren die spezifischen Bildlegenden gedruckt. Der in einer großen Type gedruckten Hauptbezeichnung folgte die ein- oder mehrzeilige Erläuterung in einer kleinen Type.

Leuzinger nutzte die Kaschierpappen für Werbeangaben zu seinem Betrieb und zur Nennung des verantwortlichen Fotografen. Auf der linken Seite sind die Angaben zur Geschäftsadresse seines „Atelier Photographique“ und des verantwortlichen Fotografen „A. Frisch“ zu finden. Mit

---

<sup>533</sup> Bei dem Einzel- und dem Doppelporträt der bolivianischen Ruderer (II. 81 und 82) ist auf Grundlage des vorliegenden Materials keine eindeutige Aussage möglich, da allein Original- und freigestellte Versionen ohne montierte Hintergründe gefunden wurden.

<sup>534</sup> Die Kartons selbst waren mit einem fotografischen Verfahren als Bildträger vorbereitet worden. Auf fotografischem Wege war ein dunkles Rechteck hergestellt worden, auf dem, ähnlich einem Wasserzeichen, der Firmenname eingetragen war. Nach dem Aufkaschieren der Fotografien entstand der Effekt eines Rahmens.

<sup>535</sup> Sie sind im Angebotskatalog der Amazonasfotografien (Brasilianische Nationalbibliothek, Rio de Janeiro) abgedruckt, dessen Abschrift sich im Anhang der Arbeit befindet.

<sup>536</sup> Die Bilder der gesamten Serie der 98 montierten Amazonasfotografien aus dem Album „Amazonas“ aus dem Weltmuseum in Wien finden sich als Digitalisate unter folgendem Link, url: <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=419695> (letzter Aufruf, 1. 7. 2012).

dem Hinweis auf die Herstellung „a partir da nature“ wurde ausdrücklich darauf hingewiesen, dass die Aufnahmen vor Ort, also im Amazonasgebiet und nicht in einem Studio in Rio de Janeiro, aufgenommen worden waren. Auf der rechten Seite warb Leuzinger mit den bei der Nationalausstellung in Rio de Janeiro 1866 und der Universalausstellung in Paris 1867 gewonnenen Auszeichnungen, die er für seine Fotografien erhalten hatte.

Bei den Begleittexten zu den Fotografien von Siedlungen etwa wurde der Ortsname als Titel gewählt, gefolgt von Angaben zu Besonderheiten der Ortschaft (Militärstation, Anlegepunkt des Dampfers, Provinzhauptstadt). Weiterhin wurden das Gründungsdatum, die Häuser- und Einwohnerzahl und Entfernungen zu den nächstgelegenen Ortschaften angegeben. Bei den Aufnahmen der kleinen Dörfer oder Weiler (*Vila*) und Behausungen der Amazonasbewohner (*Malocca*, *Sítio*, *Feitoria* oder *Hutte*) wurde als ungefähre geografische Position eine Entfernungsangabe zu einem anderen Ort oder zu einer Flussmündung mitgeteilt. Bei den Porträtfotografien der Indianer wurden die ethnischen Bezeichnungen (*Tecuna*, *Miranha*, *Caixana*, *Amaúa*) als Zentralbegriff gewählt, die sodann mit Adjektiven näher kategorisiert wurden. Als „wilde Indianer“ (*Indiens sauvages*) wurden die am Rio Caldeirão angetroffenen *Tecunas* und die in der Nähe von Tonantins fotografierten *Caixanas* bezeichnet. Die am Rio Iça angetroffenen *Miranhas* hingegen erhielten ebenso wie die am Rio Japurá fotografierten *Amaúas* die Zuweisung „Menschenfresser“ (*Indiens Anthropophages*).<sup>537</sup> Die Waffen und Accessoires wurden herausgestellt, der Körperschmuck hingegen – wenn überhaupt – nur beiläufig erwähnt. Bei den übrigen Amazonasbewohnern schwanken die Angaben. Zum Teil sind die ethnische Herkunft und ein Zivilisationsgrad angegeben, wie bei den halbzivilisierten *Miranhas* (*Indiens demi-civilisee*),<sup>538</sup> den befriedeten *Pace*-Indianern (*Indiens soumis*) oder den sesshaft gewordenen *Muras* (*Indiens domestiques*). Bei den bolivianischen Ruderern wird deren nationale Herkunft hervorgehoben. Bei allen anderen porträtierten Personen dient die vage Angabe, dass es sich um ethnische Mischformen handelt, als Charakterisierung (*Tapuyas* oder *Metis*). Direkte Hinweise auf Tätigkeiten sind für die Männer durch die Bezeichnung als Ruderer (*Rameur*, *Batelier*) und als Kautschuksammler (*Seringueiro*), bei den Frauen als Wasserträgerinnen und Näherin gegeben. In mehreren Fällen werden nur indirekte Angaben gemacht. Die Tätigkeit der Fischerei ist durch die schriftliche Angabe der in einem Bild zu sehenden Fischereihütte *Feitoria* (Bildband, II. 29) und durch den Hinweis auf das Fischen bei der im Boot mit Pfeil und Bogen angelnden Familie der *Muras* (Bildband, II. 70) deklariert. Landwirtschaftliche Tätigkeiten sind durch die Angabe von Pflanzungen in den Bildlegenden dokumentiert. Die in einem Boot am See Curuá anlandenden befriedeten *Miranhas* befinden sich auf dem Weg zu ihrer Pflanzung (Bildband, II. 24.1), und die *Tapuya*-Familie am See Ixticca besitzt eine Capaucu-Pflanzung (Bildband, II. 44). Auf die Handelstätigkeit wird in der Legende zur Aufnahme des Bootes am Zufluss des Rio Japurá (Bildband, II. 60a) in den

---

<sup>537</sup> Bei den *Miranhas* werden lediglich die Männer als Menschenfresser charakterisiert, die Frauen hingegen „nur“ als wilde Indianer.

<sup>538</sup> Der Zivilisationsstand der *Miranhas* (No. 21) wurde durch deren kaum vorhandene Portugiesischkenntnisse präzisiert.

Solimões verwiesen. Die Tier- und Pflanzenaufnahmen wurden in den Titeln mit ihren lokalen Namen aufgeführt. In den Begleittexten folgten die lateinischen Bezeichnungen. Falls die Pflanzen zuvor noch nicht von europäischen Wissenschaftlern bestimmt worden waren, erhielten sie den schlichten Zusatz „inconnu de nous botaniquement“. Daneben wurden Angaben zur Größe der Tiere, der Bäume und Palmen und zur lokalen Nutzung oder zur internationalen Nutzbarkeit gemacht. Bei Letzteren dominierten Angaben zur wirtschaftlichen Nutzbarkeit des Holzes, der Fasern und der Früchte – hier insbesondere zur Verwendung bestimmter Hölzer als Material zum Schiffs-, Haus- oder Möbelbau oder zur Nutzung von Rinde zur Faser- und Kleidungsherstellung (Bildband, II. 20) sowie Hinweise auf die Verwendbarkeit von Früchten, Nüssen und Ölen für die Ernährung oder für eine pharmazeutische Nutzung.

Die Identifizierung der Indianer-Ethnien, des sozialen Ranges (Häuptling) einzelner Personen und der sozialen Beziehungen (Eltern – Kinder; Ehepaar) wurde vom Fotografen bereits während seines Aufenthaltes im Amazonasgebiet geleistet, ebenso wie die Erhebung der lokalen Namen für die verschiedenen Palmen und Bäume und deren Nutzung. Gründungsdaten, Häuserzahlen, Entfernungsangaben und die wissenschaftlichen Bezeichnungen stammen zum Teil von Albert Frisch und wurden vermutlich durch Angaben aus der zeitgenössischen Literatur ergänzt.

Die Serie ist entsprechend dem Lauf des Oberen Amazonas konstruiert und ermöglicht dem Betrachter eine visuelle Reise auf dem 1.600 Kilometer langen Rio Solimões von der brasilianischen Westgrenze bis zur Provinzhauptstadt Manaus an der Mündung des Rio Solimões und des Rio Negro. Eingeleitet wird die Serie von dem auf peruanischem Territorium gelegenen Ort *Loetitia* (Bildband, II. 1), gefolgt von Aufnahmen des brasilianischen Grenzortes und Grenzpostens *Tabatinga*, Ausgangs- bzw. Endstation der brasilianischen Liniendampfer. Die brasilianische Schildwache erscheint mit ihren einfachen Waffen (Bildband, II. 2) und den verstreut am Ufer platzierten Kanonen sehr harmlos (Bildband, II. 3). Statt in militärischer Haltung sind die Grenzsoldaten in liegender Position zu sehen und die Szenerie erinnert eher an eine Sommerfrische als an einen militärischen Kontrollposten. Die folgenden beiden Serienbilder (Bildband, II. 4 und 5) zeigen die Wohn- und Kochhütte der *Tecuna*-Indianer, deren Siedlung ungefähr 10 französische Meilen (*10 lieus*) unterhalb von Tabatinga am Amazonaszufluss *Rio Caldeirão* gelegen war. Der Aufnahme der sogenannten *malocca* und der dazugehörigen Küchenhütte folgen Gruppenporträts der *Tecunas* (Bildband, II. 6 bis 8). Die nachfolgende Fotografie zeigt den 800-Seelen-Ort *S. Paulo*, gleichzeitig zweiter Haltepunkt des Liniendampfers (Bildband, II. 9). Es schließt sich die Fotografie einer in der Nähe des Amazonaszuflusses *Rio Iça* aufgenommenen Hütte der *Miranha*-Indianer an (Bildband, II. 10), gefolgt von den Gruppenporträts einer dreiköpfigen männlichen Jagdgruppe der *Miranha* (Bildband, II. 11) und zweier vollkommen unbekleideter *Miranha*-Frauen (Bildband, II. 12). Das folgende Serienbild (Bildband, II. 13) ist eine Ortsansicht der Dampferstation Tonantins mit dem vor Anker liegenden Dampfer *Icamiba*, ergänzt durch Detailaufnahmen eines Wohnhauses (Bildband, II. 14) und des auf dem See verkehrenden Schaufelraddampfers *Bravo* (Bildband, II. 15). Die anschließende Fotografie zeigt die Hütte der *Caixanas* (Bildband, II. 16), gefolgt von drei Porträtaufnahmen, jeweils Doppelporträts von gemischtgeschlechtlichen Paaren (Bildband,



Il. 17 bis 19). Den Bildern eines Hauses der ehemaligen Indianersiedlung *Sappó* (Bildband, Il. 20) und eines als halbzivilisierte *Miranha*-Indianer bezeichneten Paares in einer kleinen Siedlung (Bildband, Il. 21) folgt die erste Pflanzenfotografie, die Aufnahme einer *Popunha*-Palme (Bildband, Il. 22), die als „très-rare“ charakterisiert wird und in der Nähe von *Jutahi* aufgenommen wurde. Die Aufnahme der vierten Dampferstation von *Fonte Boa* (Bildband, Il. 23) ist eine Panoramaaufnahme, ebenso die Fotografie vom 50 Meilen flussabwärts liegenden See *Curúa* mit dem Boot der zivilisierten *Miranhas* (Bildband, Il. 24). Es schließen sich vier Pflanzenporträts an (Bildband, Il. 25 bis 28) sowie ein Bild der auf einer Sandbank installierten saisonalen Fischereihütte (*Feitoria*) (Bildband, Il. 29), die in der Nähe der ersten Mündung des Rio Japurá in den Amazonas aufgenommen wurden. Die Serie von sechs Tierporträts mit jeweils zwei Abbildungen des *Pirarucú*-Fisches (Bildband, Il. 30/31), des *Jacaré* genannten Reptils (Bildband, Il. 32/33) und der Seekuh – in der lokalen Sprache als *peixe boi* und wissenschaftlich als *Mantus americanus*, Desm. bezeichnet (Bildband, Il. 35/36) – wird durch die Fotografie einer *Jaúari*-Palme (Bildband, Il. 34) unterbrochen. Wie bei den vorausgegangenen Darstellungen der Indianer-Ethnien wird auch im Fall der Darstellung der *Amaúas* einleitend eine Fotografie einer ihrer Wohnhütten ausgewählt (Bildband, Il. 37), die sich am *Rio Japurá*, etwa 35 französische Meilen oberhalb des Rio Amazonas befand. Daran schließen sich sechs Porträtfotografien – zwei Doppel- und vier Einzel-aufnahmen – von männlichen Kriegern mit Körperschmuck und Waffen an. Diese am umfangreichsten dokumentierte und als „Menschenfresser“ bezeichnete Ethnie ist gleichzeitig die letzte Darstellung sogenannter wilder Indianer in der Serie. Im weiteren Verlauf wechseln sich Fotografien von einfachen Gehöften (*sítios*) oder Siedlungen der Mischlingsbevölkerung (Bildband, Il. 44, 45, 48) ab mit Aufnahmen von Zuflüssen wie dem *Rio Japurá* (Bildband, Il. 60) und den Dampferhaltestellen *Tefé* (Bildband, Il. 61), *Coari Novo* (Bildband, Il. 65) und *Gudajas* (Bildband, Il. 69) sowie einer Vielzahl von Pflanzendarstellungen unterschiedlicher Palmen (Bildband, Il. 49, 58, 59, 62) und Bäume (Il. 46, 47, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57) sowie allgemeinen Vegetationsbildern (Bildband, Il. 50, 55, 66). Porträtaufnahmen von halbzivilisierten Indianern (Bildband, Il. 63, 64, 71) erscheinen wieder am Ende des Abschnittes vom „*Alto Amazonas ou Solimões*“, ebenso wie die Darstellung der Hütte und der Tätigkeit eines Kautschukproduzenten (Bildband, Il. 67 und 68).

Mit der Seriennummer 72 beginnt die 27 Aufnahmen umfassende Kleinserie mit Fotografien aus Manaus und der näheren Umgebung, bestehend aus Stadtansichten, Pflanzendarstellungen, Einzel- und Gruppenporträts. Die ersten drei Stadtansichten (Bildband, Il. 72 bis 74) bilden ein Panorama (Bildband, Il. 112). Es folgen Aufnahmen des Hafens (Bildband, Il. 75) und eines Stadtviertels mit der ehemaligen Begräbnisstätte der Indianer (Bildband, Il. 76). Sie bieten den visuellen Überblick, der durch die Aufnahme eines innerstädtischen Kanals (*Igarapé*) (Bildband, Il. 77) und einer Wohnung (Bildband, Il. 78) ergänzt wird. In insgesamt 13 Aufnahmen sind die Bewohner der Hauptstadt dargestellt: eine *Tapuya*-Familie vor ihrem Haus (Bildband, Il. 79), eine Näherin mit ihrem Arbeitsgerät (Bildband, Il. 80), wasserholende Frauen (Bildband, Il. 83-86). Einzelporträts von *Tapuya*-Männern existieren nicht. Viele Aufnahmen zeigen bolivianische Ruderer, die sich in der Stadt aufhielten (Bildband, Il. 81, 82, 90, 92, 93 und 94). Dazwischen

finden sich in der Nähe der Stadt aufgenommene Fotografien mit Pflanzen- und Vegetationsmotiven (Bildband, II. 88, 89, 91, 96), einem Flusslauf (Bildband, II. 87) und einer Hütte zivilisierter Indianer (II. 95). Das vorletzte Serienbild (Bildband, II. 97) zeigt das Boot des Fotografen mit einem kleinen Lager am Ufer des Nebenflusses *Tarumá*. Im Boot selbst sitzt ein Mann, bei dem es sich höchstwahrscheinlich um den Fotografen Frisch handelt. Den Abschluss der gesamten Amazonasserie bildet die Studioaufnahme einer Orchidee (Bildband, II. 98).

Als im Januar 1869 auch Leuzingers Schwiegersohn Franz Keller von dessen Expedition vom Rio Madeira mit einer Vielzahl von Skizzen zurückkehrte, reproduzierte Leuzinger fotografisch zwei Tafeln mit Zeichnungen der Caripunas-Indianer, ihrer Boote und Felszeichnungen und vermarktete diese unter den Seriennummern 99 und 100 (Bildband, II. 99 und 100). Diese beiden Kollagebilder ähneln der Kollage, die aus fünf Porträts zusammengestellt worden war (Bildband, II. 71). Leuzinger druckte die Bildlegenden in den gleichen Schrifttypen wie die vorausgegangenen Typen. (Bildband, II. 116) Die geografische Bezeichnung lautet hier: „Alto Madeira (Affluent de l'Amazonas)“. Statt des Fotografen Frisch wird Franz Keller als verantwortlicher Bildermacher genannt, dabei aber ebenfalls das fotografische Reproduktionsverfahren erwähnt: „Photographie d'apres les dessins de Mr. Francisco Keller.“ Auf beiden Pappen sind neben den Zeichnungen auch die handschriftlichen, in portugiesischer Sprache gehaltenen Textelemente mit reproduziert. Keller hielt als Obertitel fest: „Resultados ethnographicos e archeologicos da Exploracao do Rio Madeira empreendida por ordem do governo Imperial pelos engenheiros José e Franc° Keller.“ Daneben versah er die Abbildungen mit kurzen Kommentaren.

## **5.4 Dokumentarische Inszenierung und die Konstruktion von Authentizität**

### **Inszenierung und Montage. Manipulation als Mittel zur Schaffung von Authentizität**

Da Momentaufnahmen mit der Kameratechnik nicht möglich waren, mussten die Porträtaufnahmen „gestellt“, „arrangiert“ oder „inszeniert“ werden. So war die Darstellung von Tätigkeiten wie der Jagd, dem Ackerbau oder dem Kochen ebenso unmöglich wie die von Festen oder Ritualen. Die Albert Frisch zur Verfügung stehenden Möglichkeiten bestanden in der Inszenierung der Personen mit Alltagsgegenständen, Waffen und Kultobjekten vor der Kamera.<sup>539</sup> Bei der Inszenierung der Porträtaufnahmen ging Frisch äußerst geschickt vor und orientierte sich an den Moden und Gepflogenheiten der in den Ateliers arbeitenden Porträtfotografen. Er scheint sich situationsabhängig für ein bestimmtes Arrangement entschieden zu haben, ein starres Schema oder klares Muster ist in dem vorliegenden Bildmaterial nicht zu erkennen. Leitlinie der Inszenierung war stets die möglichst neutrale Darstellung, bei der alle

---

<sup>539</sup> Frisch benötigte für das Gelingen einer Aufnahme gute Lichtverhältnisse, was ihn bei der Wahl der fotografischen Lokalitäten einschränkte. Durch die schwere und umfangreiche fotografische Ausrüstung, die für jede fotografische Sitzung aufgebaut werden musste, waren die Bewegungsspielräume zusätzlich begrenzt.

wichtigen Bildelemente deutlich zu erkennen sein sollten.<sup>540</sup> Zur Darstellung ethnischer Eigenschaften und beruflicher Tätigkeiten wurden die fotografierten Personen mit Kleidung und Accessoires ausgestattet. Die Objekte wie Feder- und Körperschmuck unterstützten oder ersetzten schriftliche Informationen. Nur mit einem Lendenschurz, Federschmuck, Arm- und Fußbändern bekleidete Personen waren von den zeitgenössischen Betrachtern als „Indianer“ zu erkennen. Diese Inszenierung entsprach den Erwartungen der Betrachter und war durch ältere Darstellungen bereits etabliert. Ebenso waren die Beigabe von Waffen als Hinweis auf Jagd und Kampf, die Beigabe eines Tongefäßes auf die Tätigkeit des Wasserholens effektive Inszenierungsmöglichkeiten. In den Inszenierungen ist das Bemühen um Informationsverdichtung und um eine weitgehend neutrale Darstellung erkennbar. Frisch lichtete die Indianer nicht in Jagd- oder kriegerischen Handlungsposen ab, sondern zeigte sie in fast langweilig wirkenden Einzel- und Gruppenporträts ohne exotisierendem Apell.

Auch die Montagetechnik lässt Bemühungen um Rekontextualisierung und Informationsverdichtung erkennen. Mit dem Austausch der Originalhintergründe durch separat aufgenommene Bilder mit tropischer Vegetation konnten die fehlenden oder unkenntlichen Informationen in guter Qualität wieder hergestellt werden. Bildmontagen sind zweifellos massive Eingriffe in die Bildaussage. Das Entfernen oder Hinzufügen von Personen und Objekten in Fotografien wird in der Regel als Form der Bildmanipulation entlarvt.<sup>541</sup> In diesem Fall aber scheint die Montage als Visualisierungsstrategie im Dienste eines Realismuskonzepts eingesetzt worden zu sein. Leuzinger hatte die ihm aus der Malerei und der Lithographie bekannten Techniken der Bildkomposition auf das neue Medium Fotografie übertragen und aus verschiedenen Vor-Bildern neue End-Bilder zusammengesetzt. Und ähnlich wie in den Bildern der in Brasilien tätigen Tropenmaler wie Moritz Rugendas oder Thomas Ender lässt sich auch in den Kombinationsfotografien von Frisch und Leuzinger das Konzept der verdichtenden Darstellung erkennen.<sup>542</sup>

### **Die fotografische Serie als Versuch einer authentischen Bildreportage**

Die unter dem Titel „Resultat d'une Expédition Photographique sur le Solimões ou Alto Amazonas et Rio Negro“ als Serie angebotenen Fotografien lassen durch ihre Motivbreite und Ausstattung mit umfangreichen Bildlegenden erkennen, dass es sich dabei um eine ebenso umfassende wie vielschichtige Dokumentation handelt, die als Bilderreportage oder fotografischer Essay im modernen Sinne charakterisiert werden kann.<sup>543</sup>

---

<sup>540</sup> In den alternativen Mehrfachaufnahmen, bei denen Frisch durch Neuinszenierung oder Änderung der Kameraposition unterschiedliche Bilder herstellte, ist die Suche nach einer optimalen Bildlösung greifbar.

<sup>541</sup> Vgl. Rainer Fabian: Die Fotografie als Dokument und Fälschung. München 1976; siehe zudem den Ausstellungskatalog: Alles Wahrheit! Alles Lüge!: Photographie und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert; die Sammlung Robert Lebeck. Köln 1996.

<sup>542</sup> Zu den brasilianischen Tropenmalern des 19. Jahrhunderts siehe Renate Löschner: Bilder aus Brasilien im 19. Jahrhundert, im Blick von Alexander von Humboldt. Ausstellungskatalog. Berlin 2001. Speziell zu Moritz Rugendas: Pablo Diener: Rugendas e o Brasil. Rio de Janeiro 2002.

<sup>543</sup> Zu den Anfängen und zur Entwicklung der Bildreportage und des Fotojournalismus siehe: Bernd Weise: Pressefotografie. Fünfteilige Serie in der Zeitschrift „Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik

Die Authentizität der Abbildungen sollte schon allein durch das Medium Fotografie garantiert sein. Jedes Einzelbild sollte als ein visuelles Dokument, auf das die Realität gebannt war, verstanden werden. Die fotografische Serie war nicht allein eine Ansammlung von Einzeldokumenten, sondern stellte in ihrer Gesamtheit gleichfalls ein komplexes visuelles Dokument dar. Im Fall der Amazonasserie existiert ein klarer geografischer Zusammenhang zwischen den einzelnen Bildern und Motiven. Alle Aufnahmen dokumentieren Landschaften, Siedlungen, Menschen, Tiere und Pflanzen einer als Einheit (brasilianisches Amazonasbecken) wahrgenommenen Region. Die Einzelfotografien stehen damit als Teilbilder im Kontext der Gesamtserie. Für sich alleine betrachtet enthalten sie in visueller Form Informationen zu den abgebildeten Objekten. Im Kontext der Gesamtserie wird auch der Rahmen, in dem diese Menschen und Pflanzen existieren, dargestellt; die Serienfotografien bieten somit einen Kontext für jedes Einzelbild und die Gesamtserie wird zu einem Referenzrahmen.

Mit den Aufnahmen der Indianersiedlungen und Porträts der *Tecuna*-, *Miranha*-, *Caixana*- und *Amaúá*-Indianer und den Fotografien der Siedlungen und Gehöfte der Mischlingsbevölkerung wird in der fotografischen Gesamtserie ein Panorama der am Oberen Amazonas anzutreffenden Ethnien entworfen. Ergänzt wird diese panoramatische Überschau durch Aufnahmen der Ortschaften und Haltepunkte der Dampfer. Mit mehr als 20 Fotografien ist Manaus als Hauptstadt der nördlichen Provinz des brasilianischen Kaiserreiches visuell stark repräsentiert. Aus der Kombination von panoramatischen Stadtansichten und Einzelaufnahmen von Häusern, Flussläufen und Palmen aus der näheren Umgebung sowie den zahlreichen Porträts der dort angetroffenen Bewohner und bolivianischen Ruderer erschafft Leuzinger ein „visuelles Porträt“ der Stadt im Zentrum des Amazonasbeckens, in der Nähe des Zusammenflusses des Rio Solimões und Rio Negro. Die Tier- und Pflanzenaufnahmen stellen aufgrund ihrer Vielzahl und Varietäten für sich genommen einen Ausschnitt der tropischen Flora und Fauna dar. In den mehr als 30 Aufnahmen wird die Vielfalt an Arten und Spezies aufgezeigt. In Verbindung mit den Angaben in den Bildlegenden wird auch die quantitative Dimension des Pflanzenvorkommens dem Betrachter eindrucksvoll vor Augen geführt.

Für die um Authentizität und Wahrhaftigkeit bemühte Darstellung des Amazonasbeckens sprechen neben der Motivbreite der Bilder auch die Angaben in den Untertiteln. Die Nennung von Fakten und Daten, von Orts- und Artnamen, von Bezeichnungen für Instrumente und Ethnien, von lokalen populären und von allgemeinen wissenschaftlichen Bezeichnungen für Pflanzen und Tiere mit ergänzenden Informationen zu Größe, Gewicht, Vorkommen oder Nutzbarkeit deuten auf den dokumentarischen Anspruch Frischs und Leuzingers. In der Textauswahl der Bildlegenden lässt sich erkennen, dass sich die beiden an zeitgenössischen

---

der Fotografie“, 1988, Heft 31, S. 15-40; 1989, Heft 33, S. 27-62; 1990, Heft 37, S. 13-36; 1994, Heft 52, S. 27-40 und 1996, Heft 59, S. 33-50; derselbe: Aktuelle Nachrichtenbilder „nach Photographien“ in der deutschen illustrierten Presse der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Charles Grivel (Hrsg.): Die Eroberung der Bilder. Photographie in Buch und Presse (1816-1914). München 2003.

Autoren und Amazonasreisenden orientierten.<sup>544</sup> Die Bildmotive und Bildlegenden der Amazonasindianer sind mit den Angaben verglichen worden, die sich bei den Amazonasreisenden Martius und Avé-Lallemant finden, die vor Frisch ins Amazonasgebiet gereist waren. Martius hatte 1867 eine systematische Darstellung zu den brasilianischen Indianern vorgelegt.<sup>545</sup> Diese letzte zu seinen Lebzeiten veröffentlichte Publikation war eine erweiterte und aktualisierte Fassung der bereits 1832 fertiggestellten „Übersicht der verschiedenen indianischen Völkerschaften, Stämme und Horden in Brasilien“.<sup>546</sup> Die Darstellung gilt als erster ethnografischer Systematisierungsversuch der brasilianischen Indianer.

Die von Leuzinger verwendete Bezeichnung der *Miranha* und *Amaúa* als Menschenfresser („Indiens anthropophages“) findet sich bereits bei Martius.<sup>547</sup> Auch der englische Naturforscher Henry Walter Bates, der Mitte des 19. Jahrhunderts elf Jahre im Amazonasgebiet verbrachte hatte, bezeichnete die *Miranhas* als Menschenfresser.<sup>548</sup> Ebenso stimmen die Charakterisierung der *Tecunas* und *Caixanas* als wilde Indianer („Indiens sauvages“) und der in den Aufnahmen erkennbare Körperschmuck und die beigegebenen und in den Bildlegenden explizit benannten Waffen mit den bei Martius gemachten Angaben zu diesen Indianern überein.<sup>549</sup> Das auf den Aufnahmen der *Tecuna*, *Miranha* und *Caixana* (Bildband, II. 7, II. 11 und II. 17) erkennbare Blasrohr wird in einer Bildlegende als *Carabatana* (Bildband, II. 17) bezeichnet. Martius hatte das aus Rohrpalmen hergestellte Blasrohr mit „Hrabortana, Esgravatana und Sarabatana“ benannt und darüber berichtet, dass es als Jagdinstrument am Oberen Amazonas in Gebrauch sei.<sup>550</sup> In den sechs Aufnahmen der Amaúas vom *Oberen Japurá* sind ein Wurfspieß oder eine Lanze, eine Keule sowie Pfeil und Bogen zu sehen (Bildband, II. 38-42). Martius hatte Wurfspieße und Keulen als die Hauptbewaffnung der Krieger am *Oberen Japurá* und Pfeil und Bogen als Standardwaffe der freien Indianer bezeichnet.<sup>551</sup> Die Keulen, die er mit den Degen bei europäischen Soldaten verglich, galten Martius als die „allgemeinste

---

<sup>544</sup> Die fehlenden schriftlichen Quellen lassen keine exakte Bestimmung der von Leuzinger und Frisch verwendeten Publikationen und Reiseberichte zu.

<sup>545</sup> Vgl. Martius: Die indianischen Völkerschaften, Stämme und Horden in Brasilien und einigen benachbarten Gebieten, Land und Leute. Hierzu ein Kärtchen von den muthmaßlichen Wanderungen und der Verbreitung des Tupi-Volkes und von den Sprachgruppen, in: derselbe: Beiträge zur Ethnographie und Sprachenkunde Amerika's zumal Brasiliens, Band 1, Teil 3, S. 145-780.

<sup>546</sup> Der 20-Seitige Anhang: „Übersicht der verschiedenen indianischen Völkerschaften, Stämme und Horden in Brasilien“ ist publiziert in: Karl Friedrich Philipp von Martius: Von dem Rechtszustande unter *den Ureinwohnern Brasiliens*. Eine Abhandlung, gelesen in der öffentlichen Sitzung der Königl. Bayer. Akademie der Wissenschaften, zur Feier ihres dreiundsiebzigsten Stiftungstages, am 28. März 1832. München 1832.

<sup>547</sup> Vgl. Martius: Die indianischen Völkerschaften, S. 534ff. (Miranhas), S. 545ff. (Umaua).

<sup>548</sup> Vgl. Bates: Der Naturforscher am Amazonasstrom. 1866, S. 297.

<sup>549</sup> Vgl. Martius: Die indianischen Völkerschaften, S. 442ff. (Tecuna), S. 481ff. (Cauixana); Martius thematisierte auch die Indianer der „Passes“, die „Tapuyos“ und die „Muras“, die in der fotografischen Serie als halbzivilisierte oder akkulturierte Indianer charakterisiert sind.

<sup>550</sup> Ebenda, S. 660.

<sup>551</sup> Ebenda, S. 662f.

Kriegswaffe“. Die *Cuidarú* war vierkantig und die längste Variante der Keulen.<sup>552</sup> Eine solche Keule, die sich bei Leuzinger als *Guiarú* wiederfindet, ist auf vier der sechs Aufnahmen der *Amaúa*-Indianer (Bildband, II. 38, 39, 40, 42) abgebildet.

Mehrere Indizien sprechen dafür, dass Georg Leuzinger auch die Publikation von Robert Avé-Lallemant benutzt hatte. In dessen Reisebericht finden sich im Abschnitt zur Befahrung des *Rio Solimões* auffällige Parallelen zur fotografischen Amazonasserie.<sup>553</sup> Avé-Lallemant schildert ausführlich die Bewohner des Amazonas sowie deren Lebenssituation und stellt die Verhältnisse in den kleinen Dörfern und Siedlungen dar. Er beschreibt zudem die Flora und Fauna. Gerade in der Auswahl der beschriebenen Palmen und Bäume zeigt sich eine Vielzahl an Überschneidungen mit den in der fotografischen Serie enthaltenen Aufnahmen.<sup>554</sup> Avé-Lallemant gibt sowohl die lateinischen als auch lokalen Bezeichnungen an, beschreibt detailliert Größe, Umfang, Formen und Strukturen der Palmwedel und Früchte und erklärt ihre Nutzung als Baumaterial, als Kleidungsfasern oder für medizinische Zwecke sowie als Nahrungs- und Genussmittel.

Die fotografische Serie lässt sich sehr gut mit den Reiseberichten vergleichen, die sich ebenfalls an einen bildungsbürgerlichen Interessentenkreis richteten und eine allgemeinverständliche Überblicksdarstellung zum Amazonasgebiet boten. In den Reiseberichten spielen die durch eigene Beobachtung, durch persönliche Begegnungen und durch subjektive Erfahrungen geprägten Eindrücke und Informationen eine wichtige Rolle. Die Authentizität der Informationen sollte durch die Augenzeugenschaft der Reisenden garantiert werden. Bei den Fotografien, die vor Ort aufgenommen waren, beruhte die Annahme von Authentizität und Objektivität ebenfalls auf der Garantie der Augenzeugenschaft, die aber nicht an die Autorität der reisenden Person, sondern an die des technischen Bildmediums gekoppelt war.

---

<sup>552</sup> Martius unterschied drei Arten von Keulen. Die kürzeste Variante war die Baraçanga oder Muçaranga, sodann die ungefähr drei Fuß lange Murucú und schließlich die vierkantige Cuidarú. Siehe ebenda, S. 664.

<sup>553</sup> Vgl. Avé-Lallemant: Reise durch Nord-Brasilien, Theil II, S. 203-252.

<sup>554</sup> Ebenda; die bei Avé-Lallemant beschriebenen und in der fotografischen Serie enthaltenen Palmen sind unter anderem die Meritipalme (*Mauritia flexuosa*), die Bacaba-Palme (*Oenocarpus disticha*), die Popunha (*Guilielma speciosa*), die Carana-Palme (*Mauritia aculeata*) und die auffällige *Pachira aquatica* (*Iriartea ventricosa*), deren Stamm eine bauchige Verdickung aufweist. Zu den beschriebenen und fotografierten Bäumen zählen ebenfalls die Seringueira (*Siphonia elastica*), aus deren angeritzter Rinde man das bekannte Gummi-elasticum gewinnt, die Sumaumeira (*Eriodendron Sumauma*) sowie der Tucum-Baum (*Astrocaryum vulgare*), aus dessen Rindenfasern eine Art Faden gesponnen wird, der die Grundlage für die Herstellung der Hängematten bildet.

## 6 Zirkulation der Amazonasbilder: Vertriebswege und Gebrauchsweisen

### 6.1 Globaler Bilderhandel und internationale Vertriebswege

#### Der Verkauf der Amazonasfotografien in Rio de Janeiro

Die Amazonasfotografien wurden ab 1869 durch Georg Leuzinger in seiner Schreibwaren- und Kunsthandlung im Zentrum von Rio de Janeiro vertrieben. Anhand eines Kataloges mit den verfügbaren Motiven konnten sich die potenziellen Kunden in Leuzingers Kunsthandlung einen Überblick über das fotografische Angebot verschaffen. (Bildband, II. 104)<sup>555</sup>

Leuzinger verzichtete auf Werbeanzeigen für die Amazonasfotografien in den Tageszeitungen von Rio de Janeiro, wie die Durchsicht des *Jornal do Commercio* sowie des *Diário de Rio de Janeiro* ergab. Ebenso ergebnislos blieb die Recherche in der wöchentlich erscheinenden *Semana Illustrada* und auch im jährlich erscheinenden *Almanak Laemmert*, in dem Georg Leuzinger regelmäßig aktualisierte Werbeanzeigen platzierte. Die einzige erkennbare Werbemaßnahme Leuzingers findet sich auf den Rückseiten der Träger- oder Untersatzkartons für die Albuminfotografien im Format *Carte-de-Visite* aus seinem Hause. (Abb. 6.1.1 auf der folgenden Seite) Diese wurden im 19. Jahrhundert generell von den Atelierfotografen für Werbezwecke benutzt.<sup>556</sup>

Der Chronist Ernesto Senna schrieb, dass sich die Amazonasfotografien gerade bei ausländischen Reisenden großer Beliebtheit erfreuten.<sup>557</sup> Im Zuge der Forschungen ließen sich fünf Nachlässe von europäischen Brasilienreisenden ermitteln, die zwischen 1870 und 1890 bei Georg Leuzinger in Rio de Janeiro Amazonasaufnahmen erworben hatten. Damit lässt sich der Verkauf der Amazonasfotografien bei Georg Leuzinger in Rio de Janeiro über einen Zeitraum von mehr als zwanzig Jahren nachweisen.

---

<sup>555</sup> Eine Abschrift des Kataloges findet sich im Anhang. Siehe auch: Andrade: As primeiras fotografias da Amazonia, S. 352-360.

<sup>556</sup> Zur Werbung der Fotografen in Brasilien auf den Trägerkartons ihrer Fotografien siehe: Kossoy: Origens e Expansão da fotografia, S. 46-53; allgemein zur Werbung der Fotografen im 19. Jahrhundert: Timm Starl: Hinter den Bildern, S. 17ff.

<sup>557</sup> Senna: O Velho Commercio do Rio de Janeiro, S. 69.



Abb. 6.1.1: Werbestempel auf den Untersatzkartons der Carte-de-Visite-Fotografien von Georg Leuzinger aus den Jahren zwischen 1866 und 1869.  
(Nachlass von Franz Keller-Leuzinger, Privatsammlung Sao Paulo (links und rechts); Privatsammlung Ruy Silva e Souza (Mitte))

Mit der Markteinführung der Amazonasfotografien ließ Leuzinger neue Kartons produzieren, in denen die Fotografien vom Amazonasstrom erwähnt werden. Im älteren Werbetext auf dem links abgebildeten Untersatzkarton aus der Anfangsphase seiner *Officina Photographica* wirbt Georg Leuzinger ausschließlich für „Fotografien aus Rio de Janeiro“ (*Photographias de Rio de Janeiro*). Auf den ab 1869 produzierten Kartons (mittlere und rechte Abbildung) sind neben einer detaillierten Beschreibung der Bilder aus Rio de Janeiro und Umgebung auch die Amazonasbilder in die Werbebotschaft mit aufgenommen (*Vistas da Cidade, Tijuca, Petropolis, Theresopolis e Rio Amazonas*).

Interessant ist, dass fast alle Kunden Fotografien vom Amazonas und aus Rio de Janeiro erwarben, unabhängig davon, ob sie den Fluss im Norden des Landes persönlich bereist hatten. Neben Angehörigen der kaiserlichen Familie gehörten Wissenschaftler und reisende Privatpersonen zu Leuzingers Kunden. Die Verschiedenartigkeit der Kunden macht deutlich, dass Leuzinger mit seiner fotografischen Serie von Amazonasbildern, wie von Senna bestätigt, zweifellos ein interessantes und nachgefragtes visuelles Produkt geschaffen hatte. Ihre „Kaiserliche Hoheit Prinzessin Caroline“ und ihre „Königl. Hoheit Prinz Philipp“, Mutter und Bruder des brasilianischen Kronprinzen Ludwig August von Sachsen-Coburg und Gotha, der mit der jüngsten Tochter des brasilianischen Kaisers Dom Pedro II. verheiratet war, erwarben Anfang der 1870er Jahre ein Album mit der kompletten Serie der bei Leuzinger angebotenen 98 Amazonasfotografien.<sup>558</sup> Über die genauen Umstände und konkreten Hintergründe des Album-erwerbs liegen keine weiteren Angaben vor. Der in Braunschweig geborene und seit den 1850er Jahren in Chile als Möbelmacher und Stoffhändler tätige Unternehmer Carlos Götting hatte im Mai 1873 auf seiner Rückreise nach Europa in Rio de Janeiro einen dreitägigen Zwischenstopp eingelegt und bei dieser Gelegenheit Fotografien bei Georg Leuzinger

<sup>558</sup> Siehe Kapitel 2.2 in dieser Arbeit, S. 26f..



erworben.<sup>559</sup> In einem Notizbuch hielt er stichwortartig fest, dass er im Hotel Frances im Zentrum der Stadt abgestiegen war, das Theater besucht hatte, Ausflüge in die Vorstadt Botafogo, den Botanischen Garten und in den Urwald unternommen hatte.<sup>560</sup> Zum Kauf von 33 Fotografien aus dem Hause Leuzinger, die sich in seinem Nachlass befinden, hat er allerdings keine Angaben gemacht. Neben 15 Fotografien mit Motiven aus dem Amazonasgebiet, das Götting selber nicht bereist hatte, hatte er zudem 18 Aufnahmen mit Motiven aus Rio de Janeiro und Umgebung erworben.<sup>561</sup> Die beiden Geologen Alphons Stübel und Wilhelm Reiss gehörten zu den Großkunden von Amazonasfotografien. Sie hatten sich ab November 1875 für mehrere Monate in Rio de Janeiro aufgehalten und dort eine Vielzahl an Fotografien mehrerer Anbieter, vor allem aber Aufnahmen aus der Officina Photographica des Schweizer Leuzinger erworben.<sup>562</sup> Im Nachlass von Wilhelm Reiss finden sich 61 Aufnahmen aus dem Hause Leuzinger, bestehend aus 34 Amazonasfotografien, einer fotografischen Reproduktion der am Rio Madeira entstandenen Zeichnungen von Franz Keller und 26 Fotografien mit Motiven aus Rio de Janeiro und Umgebung.<sup>563</sup> Im Nachlass von Alphons Stübel wurden 124 Aufnahmen aus der Officina Photographica identifiziert, und er ist damit der größte bekannte Kunde Leuzingers gewesen. Neben 65 Amazonasfotografien Frischs gehören zu Stübels Nachlass die fotografische Reproduktion einer Zeichnung von Franz Keller und 58 Abzüge mit Motiven aus Rio de Janeiro. Noch im Jahre 1890 wurden die zu jenem Zeitpunkt bereits 21 Jahre alten Amazonasfotografien erfolgreich vertrieben, wie die im Nachlass des Schweizer Kaufmanns Hermann Kummmler gefundenen Abzüge zeigen. Kummmler, der von 1888 bis 1891 in Pernambuco im Nordosten Brasiliens tätig gewesen war, hatte sich im August 1890 zu einem zweiwöchigen Kuraufenthalt in Rio de Janeiro aufgehalten.<sup>564</sup> In dieser Zeit erwarb er bei seinem Landsmann Leuzinger 33 auf Kartons kaschierte Abzüge, darunter 12 Amazonasaufnahmen und 21 Aufnahmen mit Motiven aus Rio de Janeiro.<sup>565</sup>

Keiner der bekannten Kunden Leuzingers hat schriftliche Angaben zum Kauf der Fotografien hinterlassen. Auch liegen keine Rechnungen oder andere Dokumente vor, die genauere

---

<sup>559</sup> Der 1818 in Braunschweig geborene Götting war nach abgeschlossener Sattler- und Tapeziererlehre in den 1850er Jahren nach Nordamerika ausgewandert, vermutlich angeregt durch die Veröffentlichungen des Reiseschriftstellers Friedrich Gerstäcker. Später siedelte er nach Chile über und machte sich dort als Möbelhändler selbstständig. Ausführlicher zu seiner Biografie: Christiani: Blicke in die ferne Welt, S. 14-24.

<sup>560</sup> Das Notizbuch Göttings befindet sich im Städtischen Museum Braunschweig.

<sup>561</sup> Die Liste mit den Amazonasfotografien von Carlos Götting findet sich im Anhang der Arbeit.

<sup>562</sup> Die Aufnahmen aus Reiss' Nachlass weisen große Übereinstimmungen mit denen aus dem Nachlass von Stübel auf. Vermutlich hatten beide gemeinsam während ihres Aufenthaltes in Rio de Janeiro zwischen November 1875 und Februar 1876 bei Leuzinger eingekauft. Die kompletten Listen mit den erworbenen Amazonasfotografien sind im Anhang zu finden.

<sup>563</sup> Die Sammlung von Wilhelm Reiss ist lückenhaft. Der Hobbyhistoriker Franz Waller, der sich mit dem in Mannheim geborenen Geografen und Südamerikareisenden beschäftigte, bestätigte mir in einem Gespräch, dass mindestens eine Mappe mit 20 Aufnahmen aus Rio de Janeiro im Laufe der 1990er Jahre verschwand. Siehe ausserdem: Waller: Bilder aus Südamerika 1868-1876, S. 5-23.

<sup>564</sup> Auf der Grundlage seines Tagebuchs hatte Kummmler später einen Bericht über seinen Brasilienaufenthalt verfasst: Ziegler/Kleiner: Als Kaufmann in Pernambuco, S. 100-110.

<sup>565</sup> Die Liste mit den von Kummmler erworbenen Amazonasfotografien findet sich im Anhang.

Auskunft über den Handel mit den Amazonasfotos geben können. Allein im Falle von Alphons Stübel liegt eine größere Anzahl von Dokumenten vor.<sup>566</sup> Der 1835 in Dresden geborene Alphons Stübel hatte in Leipzig, Heidelberg und Berlin Mineralogie, Physik und Chemie studiert und 1860 sein Studium mit einer Promotion abgeschlossen.<sup>567</sup> Anschließend ging der aus einer vermögenden Familie stammende Stübel auf zahlreichen Reisen seinem Hauptinteresse nach, der Erforschung von Vulkanen.<sup>568</sup> 1865 traf Stübel anlässlich des Vulkanausbruchs auf der griechischen Insel Santorin mit dem Geologen und Vulkanexperten Wilhelm Reiss zusammen, mit dem er Anfang des Jahres 1868 zu einer gemeinsamen Forschungsreise nach Hawaii aufbrach. Ihre Überfahrt von Europa unterbrachen sie in Südamerika mit der ursprünglichen Absicht, bei einem kurzen Zwischenstopp die Anden zu erkunden.<sup>569</sup> „Der ‚Abstecher‘ nach den Anden wurde die gründlichste, ergebnisreichste Forschungsreise in der ganzen amerikanischen Entdeckungsgeschichte.“<sup>570</sup> Die beiden Geologen hielten sich mehr als acht Jahre auf dem Kontinent auf und durchreisten von 1868 bis Ende 1875 Kolumbien, Ekuador, Peru und Brasilien. Am 28. Januar 1868 betraten Stübel und Reiss in Santa Martha im Norden von Kolumbien (damals Neu Granada) südamerikanischen Boden. Mehr als zwei Jahre verbrachten die beiden Geologen im Land mit dem Besteigen und Vermessen von Vulkanen, Berggipfeln und Hochplateaus, mit dem Erkunden der Kordilleren und mit dem Besuch in Minen und Bergwerken. 1870 setzten sie ihre Reise in das benachbarte Ekuador fort, wo sie in den folgenden viereinhalb Jahren in ähnlicher Weise beschäftigt waren. Nächstes Ziel von Stübel und Reiss war Peru. Hier mussten sie Anfang des Jahres 1875 jedoch ihre Reisepläne der Hochlanderkundung wegen politischer Unruhen im Land ändern und führten stattdessen im vierzig Kilometer südlich von Lima gelegenen Küstenort Ancón zwei Monate lang archäologische Ausgrabungen durch. Im April 1875 setzte das Duo seine Reise fort, überquerte das peruanische Hochland und gelangte in die Amazonastiefebene. Auf dem Rio Marañon reisten Stübel und Reiss gemeinsam bis nach Iquitos, ehe sie getrennt weiterfuhren. Von Tabatinga über Manaus befuhren sie den Fluss auf voller Länge auf brasilianischem Territorium bis in die an der Mündung des Flusses in den Atlantischen Ozean gelegene Provinzhauptstadt Belém. Von dort reisten sie wieder gemeinsam entlang der Küste bis in die Hauptstadt des tropischen Kaiserreiches, Rio de Janeiro, die sie am 18. November 1875 vollkommen erschöpft erreichten. Einen Einblick in die Situation und die körperliche und geistige Verfassung der beiden Forscher gibt Alphons Stübel in einem Brief, den er einen Monat nach der Ankunft in Rio de Janeiro an seinen Onkel verfasst hatte.

---

<sup>566</sup> Stübels Nachlass befindet sich im Leibniz Institut für Länderkunde in Leipzig (IFL).

<sup>567</sup> Zur Biografie von Alphons Stübel siehe: Hans Meyer: Alphons Stübel, in: Mitteilungen des Vereins für Erdkunde zu Leipzig für 1904. Leipzig 1905, S. 57-78; Stüttgen: Zum Leben und Werk von Alphons Stübel und Wilhelm Reiss. In: Brockmann/Stüttgen (Hrsg.): Spurensuche, S. 11-20.

<sup>568</sup> Zwischen 1862 und 1865 besuchte er unter anderem Schottland, die Orkney- und Shetland-Inseln, die Insel Madeira, die Kapverdischen Inseln, Portugal, die Kanarischen Inseln, Marokko und Spanien.

<sup>569</sup> Weder Stübel noch Reiss kamen in ihrem Leben je nach Hawaii. Zu den Reiseplänen und dem „Abstecher“ nach Südamerika siehe: Stüttgen: Zum Leben und Werk von Alphons Stübel, S. 11-20.

<sup>570</sup> Zitat nach: Meyer: Alphons Stübel, S. 64.

„Seit länger als einen Monat hatte ich die Absicht, dir ausführlich zu schreiben; -- dass es unterblieb, daran trägt hauptsächlich eine geistige Erschlaffung die Schuld, welche nach einem achtjährigen Aufenthalt in Südamerika sich wohl von Zeit zu Zeit geltend machen darf, besonders dann, wenn noch eine Menge äußerer Umstände und Mühseligkeiten, über die man nicht gerne schreibt, hinzutraten.“<sup>571</sup>

Nach wenigen Monaten der Erholung setzte Alphons Stübel am 25. Februar 1876 seine Forschungsreise durch Südamerika alleine fort, während der von den Strapazen der vergangenen acht Jahre gezeichnete Reiss nach Europa zurückkehrte. Innerhalb eines weiteren Reisejahres in Südamerika besuchte Stübel Uruguay, Argentinien, Chile und Bolivien. Von dort kehrte er nochmals nach Peru zurück und beendete seine Südamerikaexpedition im März 1877.<sup>572</sup>

Das Hauptinteresse der beiden Erdwissenschaftler in Südamerika hatte zunächst der Untersuchung der Vulkane und der geologischen Struktur der Anden gegolten. Sie hatten sich intensiv mit Vermessungsarbeiten, der Anfertigung von Landkarten und der Sammlung von geologischen Materialien beschäftigt. Allerdings weiteten sie im Laufe ihres Aufenthaltes auf dem Kontinent ihre Forschungen aus. Stübel und Reiss organisierten archäologische Ausgrabungen und legten umfangreiche zoologische und ethnografische Sammlungen an.<sup>573</sup>

Michaela Stüttgen fasst die Entwicklung von Stübel und Reiss während ihres Südamerika-aufenthaltes prägnant zusammen: „Als Vulkanologen kamen sie nach Südamerika, als Archäologen, Ethnologen, Geographen und passionierte Fotosammler verließen sie den Kontinent.“<sup>574</sup> Stübel erwarb während seines neunjährigen Aufenthaltes in Südamerika mehr als 2.000 Fotografien von unterschiedlichen Lichtbildnern, von denen noch etwa 1.720 existieren.<sup>575</sup> In den Reisebriefen finden sich keine Hinweise auf die Praxis des Einkaufs von Fotografien und nur eine einzige Rechnung aus Peru ist erhalten geblieben.<sup>576</sup> Angesichts des Umfangs seines Bilderwerbs und der bei den Vermessungs- und Sammlungstätigkeiten zu

---

<sup>571</sup> Reisebrief aus Rio de Janeiro vom 25. Dez. 1875, in: Nachlass Alphons Stübel, IFL/Leipzig.

<sup>572</sup> Bevor er jedoch, wie sein Kollege Reiss, nach Europa zurückreiste, fuhr er von Lima aus auf dem Seeweg nach San Francisco an die Westküste der USA, wo ein Teil der Ausrüstung der geplanten, doch nie verwirklichten Hawaiiexpedition lagerte. Er löste das Depot auf und durchquerte die USA in West-Ost-Richtung, ehe er im 1877 nach Europa zurückkehrte.

<sup>573</sup> Vgl. Stüttgen: Zum Leben und Werk von Alphons Stübel und Wilhelm Reiss, S. 14.

<sup>574</sup> Stüttgen: Einleitung, in: Brockmann/ Stüttgen (Hrsg.): Spurensuche, S.6.

<sup>575</sup> Die ehemals geschlossene fotografische Sammlung von Alphons Stübel ist in das geografisch organisierte Fotoarchiv des IFL eingegangen. Die Aufnahmen sind dennoch an dem Stempel „Collection Alphons Stübel“, der auf der Rückseite angebracht ist, erkennbar geblieben. Siehe auch: Kohl: Um "olhar europeu" em 2000 imagens: Alphons Stübel e sua coleção de fotografias da América do Sul, in: Revista Studium, Nr. 21/2005: <http://www.studium.iar.unicamp.br/21/04.html> ; Krase: „Von der Wildheit der Scenerie eine deutliche Vorstellung“. Unveröffentlichte Diplomarbeit 1985; derselbe: „Von der Wildheit der Scenerie eine deutliche Vorstellung“, in: Brockmann/ Stüttgen (Hrsg.): Spurensuche, 1994, S. 145-159

<sup>576</sup> 1877 hatte Stübel im Atelier von Ricardo Villalba in Arequipa in Peru 116 Fotografien erworben, die nicht nur von diesem selbst, sondern auch von den in der Hauptstadt Lima tätigen Fotografen-kollegen Rafael Castillo, Villroy L. Richardson und Eugenio Courret stammten. Vgl. Krase: Von der Wildheit der Scenerie eine deutliche Vorstellung (1994), S. 147.

beobachtenden Akribie Stübels ist diese „Nachlässigkeit“ auffällig. Andreas Krase meint, dass er den Erwerb von Fotografien als untergeordnete Tätigkeit betrachtete und ihr weniger Bedeutung zumaß als etwa den gesammelten Gesteinsproben, den ausgegrabenen archäologischen Objekten oder den von ihm erworbenen Ethnografica.<sup>577</sup> Fotografien galten Stübel nicht als primäre Forschungsobjekte, sondern wurden als visuelle Ergänzungen zu den gesammelten Gesteinsproben, archäologischen Fundstücken und Ethnografica verstanden, die interessante Zusatz- und Kontextinformationen zu Land und Leuten, den Siedlungen, der geologischen Struktur oder der Flora und Fauna enthielten. Krase meint, dass die Bildeinkäufe nicht generell geplant waren, doch kaufte Stübel im Laufe seiner Reise regelmäßig bei verschiedenen Berufsfotografen Aufnahmen.<sup>578</sup> „Auf diese Weise entstand ein zeitgenössischer Querschnitt durch die Fotografie der sechziger und siebziger Jahre mit einer Reihe von für die lateinamerikanische Fotogeschichte bedeutsamen Namen – ohne dass die Forscher dies irgendwie im Sinn gehabt hätten.“<sup>579</sup>

Bei aktuell durchgeführten Untersuchungen in der *Collection Alphons Stübel* konnten 228 Fotografien aus Brasilien identifiziert werden, die von sieben unterschiedlichen Ateliers oder Fotografen stammen.<sup>580</sup> In der am Amazonas gelegenen Provinzhauptstadt Belém hatte er zunächst 19 Aufnahmen erworben. 18 Fotografien, in der Mehrzahl Stadtansichten und einige wenige Porträtaufnahmen, stammen von Felipe Augusto Fidanza, ein weiteres Porträt von dessen Kollegen Sabino.<sup>581</sup> In Bahia hatte er bei Guilherme Gaensly 17 Stadtansichten gekauft.<sup>582</sup> Die 37 Typenporträts mit Darstellungen von Sklavinnen und Sklaven aus dem Atelier *Photographia Allema* von Albert Henschel können sowohl in Bahia als auch in Pernambuco oder Rio de Janeiro erworben worden sein. Henschel betrieb in allen drei Städten Filialen, in denen die standardisierten Typenporträts von Schwarzen und Sklaven angeboten wurden.<sup>583</sup> Den Großteil seiner Fotografien erwarb Stübel aber in jedem Fall während seines etwa dreimonatigen Aufenthaltes in Rio de Janeiro. Bei dem kaiserlichen Porträtfotografen Insley Pacheco erwarb er die Porträtaufnahmen des Kaiserpaares. Von dem jungen brasilianischen Fotografen Marc Ferrez, der nach seiner Teilnahme an einer geographischen Forschungs-expedition am Ende des Jahres 1875 mit aktuellen Aufnahmen nach Rio de Janeiro gekommen war, ließen sich 26 Aufnahmen identifizieren. 124 Aufnahmen – 66 aus der Amazonasserie und 58 aus Rio de Janeiro – und damit den mit Abstand größten Teil seiner Fotografien hatte Alphons Stübel bei Georg Leuzinger gekauft. Sowohl die von dem Schweizer Bilderhändler

---

<sup>577</sup> Ebenda, S. 146f.

<sup>578</sup> Krase bestimmte 42 Fotografen oder Ateliers, bei denen Stübel seine südamerikanischen Aufnahmen erworben hatte. Siehe ebenda, S. 147-148.

<sup>579</sup> Ebenda, S. 147.

<sup>580</sup> Durch bildvergleichende Verfahren konnten 225 Fotografien genau bestimmt oder mit großer Sicherheit einem Fotografen zugeschrieben werden.

<sup>581</sup> Zu den Fotografen siehe: Kossoy: *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro*, S. 139 (Fidanza) und S. 283 (Sabino).

<sup>582</sup> Ebenda, S. 155-159.

<sup>583</sup> Ebenda, S. 175-179; außerdem: Prussat: *Bilder der Sklaverei*, S. 90-103.

angebotenen Aufnahmen aus der Hauptstadt als auch die aus dem Amazonasgebiet stießen auf Stübels Interesse. In seiner Sammlung finden sich Aufnahmen, welche die gesamte Motivpalette Leuzingers, von Stadtansichten und Landschaftsaufnahmen über Pflanzen- und Tierstudien bis hin zu Porträts der Amazonasbewohner repräsentieren.<sup>584</sup>

Auf der Rückseite einer von Stübel erworbenen Amazonasaufnahme ist die Bleistiftnotiz von „1000 Reis“ erkennbar.<sup>585</sup> Es ist die einzig bekannte Angabe mit Informationen zum Verkaufspreis der Amazonasfotografien, die aber nur bedingt aussagekräftig ist. Stübel hatte bei Leuzinger fast 130 Fotografien erworben, die bis auf drei Ausnahmen nicht auf die entsprechenden Trägerkartons der Kunsthandlung kaschiert waren. Die hohe Stückzahl der von Stübel erworbenen Fotografien und der Verzicht auf die entsprechenden bedruckten Trägerkartons hatten mit Sicherheit zu einem Preisnachlass oder Mengenrabatt geführt. Leuzinger selbst hat keine Angaben zum Verkaufspreis der Amazonasfotografien gemacht. In seinem Verkaufskatalog aus dem Jahre 1866 mit den Aufnahmen aus Rio de Janeiro verlangte er für die fertig montierten Fotografien, die im selben Format wie die Amazonasbilder hergestellt wurden, zwischen 2\$500 und 3\$000.<sup>586</sup> Die Aufnahmen aus dem Orgelgebirge und der Kleinstadt Teresópolis waren mit 3\$500 etwas teurer. Für weniger gelungene Bilder und für die Abnahme einer größeren Zahl an Fotografien räumte er Preisnachlässe von 10 bis 15 Prozent ein. Für die ab 1869 vertriebenen Amazonasfotografien lässt sich daraus ein Mindestpreis von 3-4\$000 für die fertig montierten Aufnahmen annehmen, da die Produktionskosten, schon allein aufgrund der aufwendigen Reise, wesentlich höher waren.

### **Der Vertrieb der Amazonasfotografien durch Albert Frisch in Deutschland**

Frisch hatte bei seiner Rückkehr nach Deutschland eine nicht bekannte Anzahl seiner in Brasilien angefertigten Aufnahmen mitgenommen, von denen er Lichtdruckreproduktionen herstellte, die er vor allem in den wissenschaftlichen Kreisen der Völkerkunde vertrieb. Noch aus der Zeit seiner ersten Firmengründung im hessischen Homburg v.d.H. stammen die Aufnahmen, die er dem Fotografen Carl Dammann für den Abdruck in einem von ihm organisierten anthropologisch-ethnologischen Album zur Verfügung stellte.<sup>587</sup> Auf drei Albumblättern mit der geografischen Bezeichnung „Amazonenstrom-Gebiet“ sind die insgesamt 18 Fotografien von Albert Frisch aufgeklebt und mit kurzen Texten am unteren Rand der Trägerkartons versehen worden. Auf einer der drei Tafeln heißt es zum Fotografen: „Die Original-Typen sind von dem

---

<sup>584</sup> Die von Stübel bei Leuzinger erworbenen Amazonasaufnahmen sind im Anhang aufgelistet.

<sup>585</sup> Die einzige Angabe zum Preis einer Amazonasfotografie findet sich auf einer Aufnahme eines Manijibaumes, Collection Alphons Stübel, Leibniz Institut für Länderkunde.

<sup>586</sup> Die Angaben stammen aus dem kleinen Angebotskatalog aus dem Jahre 1866, der sich im Archiv des Instituto Moreira Salles in Rio de Janeiro befindet. Leuzinger nennt in dem Katalog nicht das direkte Fotoformat, sondern die Masse der Kaschierpappen in brasil. Zoll (=2,75 cm). Die angeführten Kaschierpappen im Format 11/15 brasil. Zoll (=30,25 x 41,25 cm) entsprechen den Seiten des Albums „Amazonas“ aus dem Weltmuseum in Wien.

<sup>587</sup> Carl Dammann: Anthropologisch-Ethnologisches Album mit Photographien von C.[arl] Dammann in Hamburg. Berlin. O. J. [1873/74], Tafel V, VI und VIII.

Herrn Photographen Albert Frisch aus Homburg v.d.H. bereitwilligst beige-steuert.“<sup>588</sup> Die Formulierung lässt darauf schließen, dass Frisch die Aufnahmen unentgeltlich zur Verfügung stellte. Nach seinem Umzug nach Berlin im Jahre 1875 und der Gründung der *Kunstanstalt Albert Frisch* intensivierten sich die Kontakte Frischs zu den Museen und wissenschaftlichen Institutionen. Bereits im April 1876 trat er der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte (BGAEU) bei.<sup>589</sup> Nur wenige Wochen später, im Juli 1876, folgte sein Beitritt zu der Gesellschaft für Erdkunde (GfE) in Berlin.<sup>590</sup> Anlässlich seines Eintritts in die BGAEU hatte Albert Frisch in einem Vortrag über seine „im Gebiete des Solimões“ durchgeführte Expedition berichtet und eine „prächtige Collection von ihm selbst aufgenommener Photographien“ gezeigt, darunter „sehr lebensvolle Darstellungen der Moxos, Amaua, Muras, Tecunas, Miranhas und anderer Indianer der Amazonas-Provinzen“, wie es im Sitzungsprotokoll heißt.<sup>591</sup> Ein Jahr später zeigte Frisch erneut einige seiner Amazonas-fotografien in Berlin. Anlässlich des Besuches des brasilianischen Kaisers in der Stadt hatte die BGAEU gemeinsam mit der GfE das brasilianische Staatsoberhaupt zu einer Ehrensitzung eingeladen. Der Festsaal war am Abend des 7. April 1877 mit einigen von Frischs Aufnahmen geschmückt.<sup>592</sup> Für nur einen Abend und für ein ebenso exklusives wie beschränktes Publikum wurden Frischs Amazonas-fotografien hier ausgestellt. Fünf Jahre später wurden einige seiner Fotografien erneut in Berlin ausgestellt. Anlass war die vom Zentralverein für Handelsgeographie und Förderung deutscher Interessen im Auslande ausgerichtete brasilianische Ausstellung. Frischs Fotografien hingen für die mehrwöchige Dauer der Ausstellung im Eingangsbereich des sogenannten „Architekten-Hauses“ in der Wilhelmstrasse 92/93.<sup>593</sup> Ein Arrangement aus Pflanzen, einem Ölgemälde und Frischs Fotografien sollte, wie es im Katalog hieß, „den Eintretenden gleichsam mit einem Schlage mitten in das Land versetzen, dessen Produkte vorzuführen die Ausstellung bestimmt ist“.<sup>594</sup>

Frisch war in das wissenschaftliche Netzwerk der Völkerkunde integriert und fand in der Hauptstadt des Deutschen Reiches offenbar gute Absatzbedingungen für seine Amazonas-fotografien. Ein kleines Album mit 12 Lichtdrucken, das den beiden Naturforschern Carl

---

<sup>588</sup> Ebenda, Tafel VI.

<sup>589</sup> Zum Eintritt Frischs siehe: Verhandlungen der BGAEU (VBGAEU), die in den jeweiligen Jahrgangsnummern der *Zeitschrift für Ethnologie* abgedruckt sind, VBGAEU 22. 04. 1876, S. 110.

<sup>590</sup> Siehe: Verhandlungen der Gesellschaft für Erdkunde zu Berlin. 1876, S. 158.

<sup>591</sup> VBGAEU, 22. 4. 1876, S. 121.

<sup>592</sup> Im Sitzungsprotokoll heißt es, „Hr. Photograph Frisch hatte eine Auswahl der schönsten, von ihm selbst aufgenommenen Photographien von Rio und anderen Punkten des Landes ausgehängt“. VBGAEU, 7. 4. 1877, S. 143.

<sup>593</sup> „Die Photographien brasilianischer Landschaften etc., rechts und links des Eingangs, sind von Herrn Albert Frisch aufgenommen.“ Siehe: Katalog der brasilianischen Ausstellung des Centralvereins für Handelsgeographie und Förderung deutscher Interessen im Auslande im Architekten-Hause zu Berlin. Berlin 1882, S. 11.

<sup>594</sup> Ebenda.

Friedrich und Paul Benedict Sarasin gehörte, hatte Frisch im Jahre 1879 verkauft.<sup>595</sup> 24 Lichtdrucke seiner Amazonasbilder hatte er, vermutlich im Zuge der Zusammenarbeit, an den Kollegen Paul Ehrenreich verkauft oder übergeben.<sup>596</sup> Und im Oktober 1911 waren weitere 12 Lichtdrucke der Amazonasfotos durch die *Kunstanstalt Albert Frisch* an das Königliche Völkerkundemuseum in Berlin verkauft worden.<sup>597</sup>



Abb. 6.1.2: Firmenstempel der Kunstanstalt Albert Frisch auf dem Karton der 1911 an das Berliner Völkerkundemuseum verkauften Lichtdrucke (Ethnologisches Museum Berlin)

Auf dem Prägestempel heißt es: „Kunstanstalt Albert Frisch Berlin W. KGL. Preussischer Hoflieferant“. Zu den am 19. Oktober 1911 gelieferten Fotografien heißt es in der Rechnung: „12 photographische Copien angefertigt & auf Carton aufgezogen; á Blatt 3.- Mk. = 36.-“.

Auch nach Frischs Tod im Jahre 1918 wurden die Lichtdruckkopien der Amazonasfotos noch verbreitet, wie das 1930 hergestellte und als Arbeitsprobe versandte Album „Brasilien“ aus dem Nachlass der Familie Frisch zeigt.<sup>598</sup> 62 Jahre nach ihrer Entstehung wurde ein Teil der Amazonasaufnahmen als Leistungsnachweis der Firma Frisch auf dem Gebiet der Reproduktion von fotografischem Bildmaterial für Publikationen wieder nach Brasilien verschickt.

---

<sup>595</sup> Das Album befindet sich im Ethnologischen Museum in Berlin. Zum Zeitpunkt meiner Recherche war das Album mit der handschriftlichen Signatur 128a in einem Stahlschrank mit verschiedenen anderen Einzelaufnahmen und Umschlägen mit Fotografien aufbewahrt worden. Weitere Angaben zum Album und den Amazonasfotos finden sich im Anhang.

<sup>596</sup> Die 24 Lichtdrucke aus Ehrenreichs Nachlass übernahm Walter Lehmann nach dessen Tod. Sie befinden sich in dessen Nachlass, der im Archiv des Iberoamerikanischen Institutes aufbewahrt wird. Im Anhang dieser Arbeit befindet sich eine Liste mit den 24 Lichtdrucken der Amazonasfotos.

<sup>597</sup> Rechnung im Ethnologischen Museum in Berlin: Erwerbungsunterlagen des Museum für Völkerkunde, Berlin.

<sup>598</sup> Zur Herstellung des Albums „Brasilien“ als Arbeitsprobe der Kunstanstalt Frisch siehe Kapitel 2, S.25 dieser Arbeit.

## 6.2 Visuelle Dokumente für die Völker- und Länderkunde

Das Feld der Länder- und Völkerkunde formierte sich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts und wurde vor allem von Geographen und Medizinern definiert, die sich für anthropologische und ethnologische Fragen interessierten und die an Universitäten, in Museen und Vereinigungen die Institutionalisierung der neuen Wissenschaft durchführten.<sup>599</sup> Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts kam es zu einer Reihe von Vereinsgründungen, an den Universitäten wurden außerordentliche, später auch ordentliche Lehrstühle für Völkerkunde eingerichtet. Ebenfalls im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts wurden mehrere völkerkundliche Sammlungen und Museen für die steigende Zahl an eingehenden anthropologischen und ethnologischen Objekten gegründet und Ausstellungen zusammengestellt. Auf dem Buchmarkt erschien eine wachsende Zahl an Reise- und Expeditionsberichten sowie an wissenschaftlichen und populärwissenschaftlichen länder- und völkerkundlichen Einzel- und Gesamtdarstellungen. Auf dem Zeitschriftenmarkt erschienen Periodika wie *Das Ausland*, *Aus allen Weltteilen* oder *Globus*. Der 1862 gegründete und mit einer Vielzahl an Abbildungen illustrierte *Globus* war die erfolgreichste länder- und völkerkundliche Zeitschrift im deutschsprachigen Raum im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts.<sup>600</sup>

Mittelpunkt der Entwicklung der Völkerkunde im deutschsprachigen Raum war Berlin, wo ab 1869 die *Zeitschrift für Ethnologie* (ZfE) erschien und wo mit Adolf Bastian der „Initiator der deutschsprachigen akademischen Ethnologie“<sup>601</sup> tätig war. In der Hauptstadt lebte und arbeitete eine Vielzahl der Ärzte und Geographen, die sich für anthropologische und ethnologische Themen interessierten und die Entwicklung der neuen Disziplin in den Anfangsjahren maßgeblich prägten.<sup>602</sup> Die 1869 in der Stadt gegründete Gesellschaft für Anthropologie,

---

<sup>599</sup> Zu den in diesem Feld agierenden Akteuren zählen neben Wissenschaftlern auch eine Vielzahl an Forschungsreisenden und Sammlern mit unterschiedlichen beruflichen Hintergründen; siehe: Andrew Zimmerman: Ethnologie im Kaiserreich. Natur, Kultur und „Rasse“ in Deutschland und seinen Kolonien, in: Sebastian Conrad; Juergen Osterhammel (Hrsg.): Das Kaiserreich transnational. Deutschland in der Welt 1871-1914. Göttingen 2004, S. 191-212.

<sup>600</sup> Zu den geographischen, länder- und völkerkundlichen Zeitschriften siehe: Joachim Kirchner: Das deutsche Zeitschriftenwesen, seine Geschichte und seine Probleme. Teil II. Wiesbaden 1962, S. 168-170.

<sup>601</sup> Martin Rössler: Die deutschsprachige Ethnologie bis ca. 1960 (=Kölner Arbeitspapiere zur Ethnologie No. 1. Köln 2007, S. 5; ausserdem: Werner Petermann: Die Geschichte der Ethnologie. Wuppertal 2004, S. 525ff. Bastians wissenschaftliche Karriere begann 1866 in Berlin als Privatdozent der Ethnologie. 1869 war er an der Gründung des ersten fachwissenschaftlichen Vereins, der *Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte* und der „Zeitschrift für Ethnologie“ beteiligt. Nach seiner Habilitation wurde erhielt er eine Berufung zum außerordentlichen Professor für Ethnologie an der Berliner Universität und wurde 1873 Direktor des neugegründeten Königlichen Museums für Völkerkunde.

<sup>602</sup> Zu den bedeutendsten in Berlin tätigen Forschern in der Gründungs- und Etablierungsphase der Völkerkunde gehörten neben dem bereits genannten Adolf Bastian der promovierte Mediziner und Spezialist für die physische Anthropologie Rudolf Virchow, der Afrikaexperte und Herausgeber der Zeitschrift für Ethnologie Rudolf Hartmann sowie der Afrikaforscher, Anthropologe und Fotografie-xperte Gustav Fritsch. Auf Seiten der Mediziner bestand ein großes Interesse an somatischen Erscheinungen und deren Aussagemöglichkeiten für die Unterscheidbarkeit von Ethnien und Völkern oder von Rassen (bzw. Racen, so die gängige Schreibweise im 19. Jahrhundert), das sich in der sogenannten „physischen



Ethnologie und Urgeschichte (BGAEU) gehörte im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts zur „Gruppe zentraler wissenschaftlicher Vereine“<sup>603</sup>, in ihr waren neben den etablierten Medizinern und Wissenschaftlern auch die interessierten Laien organisiert. Auf den regelmäßigen Sitzungen der BGAEU wurden neue Reise- und Forschungsergebnisse vorgestellt, Methoden diskutiert und Themenfelder definiert.<sup>604</sup>

Der Fotografie wurde in der Länder- und Völkerkunde von Anfang an die Rolle als dem bestgeeigneten visuellen Aufzeichnungsmedium zugeteilt, mit dem sich zuverlässige Daten für die Anthropologie und Ethnologie sammeln ließen.<sup>605</sup> Auch in verwandten Disziplinen wie Archäologie, Geographie, und Landeskunde war die Fotografie als Aufzeichnungs- und Dokumentationsmedium sehr gefragt.<sup>606</sup> Die BGAEU, eine der einflussreichsten völkerkundlichen Vereinigungen im deutschen Kaiserreich, bemühte sich intensiv um die Einbeziehung der Fotografie in die Forschungsarbeit. Diese Bemühungen spiegeln sich in den theoretischen und methodischen Diskursen zur Fotografie als visuellem Aufzeichnungsmedium, in der Anlage einer Bildersammlung und in der massiven Unterstützung eines völkerkundlichen Bildatlases wider. Der Experte für alle praktischen, methodischen und theoretischen Fragen der Fotografie in der deutschsprachigen Völkerkunde des 19. Jahrhunderts war der Arzt und erfahrene Reisefotograf Gustav Fritsch.<sup>607</sup> In mehreren Artikeln und Vorträgen in der ersten Hälfte der 1870er Jahre hatte er Fotografien als die im Vergleich zu Zeichnungen in fast allen Belangen überlegenen visuellen Informationsträger konzeptualisiert. Fotografien lieferten, aufgrund der optischen Aufnahmeapparatur und des chemischen Fixierungsprozesses, in kurzer Zeit detaillierte und authentische Reproduktionen der Wirklichkeit und wurden in den Rang zuverlässiger, objektiver Forschungsquellen erhoben. Zeichnungen hingegen wurden von Fritsch zu ungenauen und für den wissenschaftlichen Gebrauch ungeeigneten Bildern erklärt. Bereits auf einer der ersten Sitzungen der BGAEU am 12. März 1870 führte er die These der

---

Anthropologie“ verdichtete. Die physische Anthropologie wird in den ersten Jahrzehnten unter der Federführung von Rudolf Virchow zur Leitdisziplin der Forscher und Wissenschaftler.

<sup>603</sup> Constantin Goschler: Wissenschaftliche Vereinsmenschen. Wissenschaftliche Vereine in Berlin im Spannungsfeld von Wissenschaft und Öffentlichkeit, 1870-1900, in: derselbe (Hrsg.): Wissenschaft und Öffentlichkeit in Berlin 1870-1930. Wiesbaden 2000, S. 31-63, S. 35; außerdem: Sigrid Westphal-Hellbusch: 100 Jahre Ethnologie in Berlin. In: Festschrift zum hundertjährigen Bestehen der BGAEU. Berlin 1969.

<sup>604</sup> Die Schaffung eines allgemein akzeptierten Wissenschaftsverständnisses und einheitlicher Wahrnehmungsformen war nach Constantin Goschler eine der zentralen Aufgaben der BGAEU: Goschler: Wissenschaftliche Vereinsmenschen, S. 58.

<sup>605</sup> Grundsätzlich zum Verhältnis der Völkerkunde zur Fotografie im deutschsprachigen Raum im 19. Jahrhundert siehe Thomas Theye: „Wir wollen nicht glauben, sondern schau.“ Zur Geschichte der ethnographischen Fotografie im deutschsprachigen Raum im 19. Jahrhundert, in: derselbe (Hrsg.): Der geraubte Schatten, S. 60-119.

<sup>606</sup> Thomas Kleinknecht: Die Fotografie – ein neues Bildmedium im Wissenschaftspanorama des 19. Jahrhunderts, in: Berichte zur Wissenschaftsgeschichte 28/2005, S. 103–113.

<sup>607</sup> Zu Fritschs Laufbahn siehe: Anette Lewerentz: Der Mediziner Gustav Fritsch als Fotograf. In: Baessler-Archiv, 48/2000, S. 271-309; außerdem Andrew Bank: The life and photographic career of Gustav Theodor Fritsch, 1838-1927, in: derselbe und Keith Dietrich (Hrsg.): An Eloquent Picture Gallery. The South African portrait photographs of Gustav Theodor Fritsch, 1863-1865. Auckland Park 2008, S. 9-17.

Überlegenheit der Fotografie über die wissenschaftliche Zeichnung aus, eine Position, die er in den folgenden Jahren regelmäßig wiederholte.<sup>608</sup> In einem 1875 erschienenen Ratgeber zur wissenschaftlichen Arbeit auf Forschungsreisen hatte er auf zwanzig Seiten praktische Hinweise zur Anfertigung von Fotografien auf Forschungsreisen gegeben.<sup>609</sup> Darin propagierte er ein weiteres Mal die Fotografie als das ideale Bildgebungsverfahren für die völkerkundlichen Wissenschaften:

„Es giebt heutigen Tages wohl Wenige, die nicht die grosse Bedeutung der photographischen Technik erkannt hätten, und gerade für den Reisenden wird dieselbe von der höchsten Wichtigkeit. Will er nicht lediglich für sich selbst sehen, sondern hofft er aus dem Gesehenen für weitere Kreise einen Nutzen, einen Fortschritt in der Erkenntniss zu schaffen, so ist es nothwendig, dass er, wo Beschreibung nicht ausreicht, Belege beibringt, welche als materieller Anhalt dem Unkundigen die directe Anschauung zu ersetzen vermögen und gleichzeitig als Correctiv für die subjective Auffassung des Reisenden dienen können. Solchen Anforderungen entsprechen photographische Aufnahmen aber am allerbesten.“<sup>610</sup>

Und nur wenige Absätze weiter leitet er daraus die Forderung nach einer ausschließlichen Nutzung der Fotografie ab:

„Für die Herstellung zuverlässiger Abbildungen fremder Völkerstämme zu allgemeiner Vergleichung ist die Anwendung der Photographie daher als unumgänglich nöthig zu bezeichnen.“<sup>611</sup>

Die für die Völkerkunde zentralen fotografischen Bilder wurden in zwei Hauptkategorien unterschieden, in physiognomische und in ethnologische Aufnahmen. Dabei galt die besondere Aufmerksamkeit der Völkerkundler im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts den als „physiognomische Aufnahmen“ bezeichneten anthropologischen Porträts, die in der ersten Hälfte der 1870er Jahre in einem breit geführten Diskurs einer strengen Normierung und

---

<sup>608</sup> Gustav Fritsch: Bedeutung der geometrischen Zeichnung und der Photographie für die Anthropologie, in: VBGAUE, 12.3.1870, S. 172-174; derselbe: Die Bedeutung physiognomischer Darstellung, in: VBGAUE, 9.12.1871, S.11-13; derselbe: Rezension zum „Anthropologisch-ethnologisches Album in Photographien von C. Dammann in Hamburg“, in: Zeitschrift für Ethnologie (ZfE) 6/1874, S. 67-69, hier S. 67.

<sup>609</sup> Auf mehr als zwanzig Seiten beschäftigte sich Gustav Fritsch mit dem Einsatz der Fotografie auf wissenschaftlichen Expeditionen. Dabei beschränkte er sich nicht allein auf die völkerkundlichen Aufnahmen, sondern setzte sich auch mit der Herstellung zoologischer, phytognostischer, geognostischer, geographischer und archäologischer Aufnahmen auseinander. Siehe: Gustav Fritsch: Praktische Gesichtspunkte für die Verwendung zweier dem Reisenden wichtigen technischen Hilfsmittel: das Mikroskop und der photographische Apparat, in: Georg Neumayer (Hrsg.): Anleitung zu wissenschaftlichen Beobachtungen auf Reisen. Berlin 1875, S. 591-625, zur Fotografie, S. 605-625; in einem 1872 von der BGAEU herausgegebenen Forschungsratgeber hatte er drei Jahre zuvor die „Photographie“ als Erhebungs- und Aufzeichnungsmethode beschrieben: „Rathschlaege für anthropologische Untersuchungen auf Expeditionen der Marine“, in: ZfE, 4/1872, S. 325-355, zur Fotografie, S. 352-353.

<sup>610</sup> Gustav Fritsch: Praktische Gesichtspunkte. 1875, S. 605.

<sup>611</sup> Ebenda, S. 606.

Standardisierung unterzogen wurden, um sie für die komparativ arbeitende Anthropologie nutzbar zu machen.<sup>612</sup> Der maßgeblich von Gustav Fritsch geprägte Diskurs um die Standardisierung anthropologischer Aufnahmen zur Erlangung einheitlicher Porträts konzentrierte sich auf die Normierung der Arbeitswerkzeuge (Stativ, Kamera, Objektive), der verwendeten Bildformate, auf eine einheitliche Inszenierung der zu fotografierenden Personen und des Bildumfeldes (klare Beleuchtung, neutraler Hintergrund). Außerdem sollten standardmäßig Frontal- und Profilaufnahmen der gleichen Person hergestellt werden, um eine umfassende Anschauung zu erhalten und die erforderlichen Messungen durchführen zu können. In den 1875 erschienenen Forschungsanleitungen hatte er einen umfassenden und präzise formulierten Forderungskatalog für die Herstellung der Porträtaufnahmen nach „stricten Normen“ aufgestellt und die unbedingte „Einförmigkeit in der Darstellungsweise“ gefordert.<sup>613</sup> Die standardisierten physischen Porträts wurden in den anthropologischen Forschungsprozess einbezogen und dienten neben den gesammelten Schädeln als Quellenmaterialien für anthropometrische Messungen und komparative Rassenstudien.

Von diesen streng normierten „physiognomischen Darstellungen“ wurden die Fotografien von „ethnographischer Bedeutung“ unterschieden, denen die physischen Anthropologen wie Gustav Fritsch nur einen untergeordneten Rang, als visuelle Informationsquellen für Zusatz- und Kontextinformationen, zugewiesen hatten.<sup>614</sup> Das Motivspektrum der ethnologischen Aufnahmen ergab sich aus der Differenz zu den anthropologischen Porträts und umfasste Aufnahmen von Menschen in Kleidung und in beliebigen Positionen, Architekturbilder, Landschaftsaufnahmen und Objektfotografien. Fritschs Anleitung erschöpfte sich in der Aufzählung des breitgefächerten Motiv- und Themenspektrums mit einer Vielzahl von Beispielen sowie der Forderung, „möglichst viele Einzelheiten in ein Bild zu vereinigen“.<sup>615</sup>

Die BGAEU verstand sich nicht allein als die für die wissenschaftliche Betreuung verantwortliche Institution, in der die Klassifikation und Definition der Bilder vorgenommen werden sollte, sie deklarierte für sich auch den Anspruch, übergeordnete Sammelstelle für die wissenschaftliche Fotografie zu sein. Für die wissenschaftliche Arbeit, für umfassende Beschreibungen und zuverlässige Messungen war eine breite Materialbasis an Fotografien erforderlich. Um mit wissenschaftlicher Zuverlässigkeit Aussagen zu spezifischen Körpermerkmalen und -proportionen, zu charakteristischer Kleidung oder zu typischen kulturellen Artefakten machen zu können, mussten große Datenmengen zur Verfügung stehen. Im Falle der Arbeit mit Fotografien konnte dies nur bedeuten, eine möglichst umfangreiche Bildersammlung anzulegen. Adolf Bastian, Mitherausgeber der *Zeitschrift für Ethnologie*, hatte bereits vor der offiziellen Gründung der BGAEU die Notwendigkeit einer fotografischen

---

<sup>612</sup> Jürg Schneider: Vom formulierten Anspruch zur kontrollierten Produktion. Das Ringen der frühen deutschen Ethnologie und Anthropologie um Standardisierung und Vergleichbarkeit fotografischer Aufnahmen. In: Baessler-Archiv: Beiträge zur Völkerkunde. N.F. 57/2009, S. 59-75.

<sup>613</sup> Gustav Fritsch: Praktische Gesichtspunkte, S. 605-625.

<sup>614</sup> Ebenda, S. 612.

<sup>615</sup> Ebenda, S. 613.

Sammlung völkerkundlicher Aufnahmen angemahnt. In einem Aufruf an die „Photographen aller Länder und Nationen“<sup>616</sup> betonte er das Interesse der induktiv vorgehenden Menschenwissenschaften an umfangreichem fotografischem Forschungsmaterial. Die Anthropologen und Ethnologen benötigten Objekte, Materialien und Bilder. Als besonders wichtige Sammelobjekte bezeichnete er Fotografien, mit denen sich seiner Auffassung nach eine im Vergleich zu „Schädelsammlungen oder kostspieligen Büstenabgüssen“ bestmögliche „Annäherung an eine Vollständigkeit“ erreichen lassen könnte. Die Herstellung einer lückenlosen fotografischen „ethnologischen Rassengallerie“, in der Aufnahmen von Vertretern aller Ethnien vertreten sein sollten, war das von ihm vehement geforderte ambitionierte Projekt.

Gleichzeitig stand die Erhebung und Sammlung unter besonderem Druck. Die Forschungsobjekte, die als primitiv oder einfach bezeichneten Naturvölker, galten als bedroht. Immer mehr Stämme, Ethnien und Völker gerieten unter dem Expansionsdruck der modernen Zivilisation in Kontakt oder Konflikt mit den modernen Lebensformen. Durch diese zunehmenden Berührungspunkte war ihr physisches Überleben aufgrund von kriegerischen Auseinandersetzungen oder gefährlichen Krankheiten und das Weiterbestehen ihrer traditionellen Kulturen massiv bedroht. Mit der am 17. November 1869 gegründeten BGAEU waren schließlich die institutionellen Rahmenbedingungen für die Anlage des fotografischen Archivs gegeben, in dem die völkerkundlichen Fotografien nun zusammengeführt werden konnten.

Vor allem von Expeditionsfotografen, Studiobetreibern und Amateurlichtbildnern stammten die Fotografien, die in den ersten Jahren in die fotografische Sammlung der BGAEU gelangten.<sup>617</sup> Die Aufnahmen wurden durch korrespondierende Mitglieder, im Ausland stationierte Kolonialbeamte, Botschaftspersonal und Ärzte in kleineren Stückzahlen übersandt. Auch durch Tausch mit anderen Gesellschaften gelangten neue Fotografien in das Archiv. Ankäufe wurden nur in Ausnahmefällen getätigt und beschränkten sich auf die wenigen von den Experten als mustergültig bezeichneten Fotografien und Alben.<sup>618</sup> Die Zusammenarbeit mit Berufs- und Amateurfotografen in den 1870er und 1880er Jahren war dringend notwendig, um Fotografien für das Archiv zu erhalten. Fotografierende Wissenschaftler oder mit der Anthropologie und Ethnologie eng vertraute Fotografen, welche auf Expeditionen, Forschungs- und Sammlungsreisen umfangreiches Bildmaterial herstellten und das Archiv der BGAEU so bereichern konnten, waren im 19. Jahrhundert selten. Fotografieren war für die meisten Forschungs-

---

<sup>616</sup> Im Anhang des ersten Hefts der ab 1869 herausgegebenen Zeitschrift für Ethnologie, das weltweit verteilt wurde, war der Aufruf an Fotografen zur Mitarbeit an der geplanten wissenschaftlichen fotografischen Sammlung abgedruckt, der mit dem für Adolf Bastian typischen Kürzel „B.“ unterzeichnet war: ZFE, 1/1869, o. S.

<sup>617</sup> Bei der Lektüre der Sitzungsberichte der BGAEU für die ersten zwanzig Jahre ihres Bestehens lässt sich erkennen, dass regelmäßig Einzelaufnahmen oder kleinere Konvolute als Spenden und Zusendungen eingingen, die überwiegend von ortsansässigen Berufs- und Amateurfotografen hergestellt worden waren. Der Eingang größerer Konvolute, die von Forschungsreisenden aufgenommen worden waren, bildete in der Anfangsphase jedoch die Ausnahme.

<sup>618</sup> In der Sitzung der BGAEU vom November 1880 wurde beispielsweise über den Ankauf des Anthropologischen Albums von Godeffroy berichtet: VBGAEU, 20.11.1880, S. 275.

reisenden während der gesamten zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts lediglich eine „Zusatzbeschäftigung von Akademikern oder Militärs“.<sup>619</sup>

Im Abschlussbericht des Jahres 1873 beziffert der Vorsitzende der Gesellschaft, Rudolf Virchow, erstmals den fotografischen Gesamtbestand mit 510 Nummern.<sup>620</sup> Ein Jahr später war die fotografische Sammlung auf 704 Nummern angewachsen.<sup>621</sup> Im Jahresabschlussbericht für 1875 teilt der Beauftragte für die Bibliothek und die Sammlungen, Herr Kuhn, mit, dass sich die Fotografiesammlung auf 816 Nummern vergrößert habe.<sup>622</sup> In den folgenden Jahren wurde unregelmäßig über die Zugänge berichtet. Eine Gesamtzahl über den Bestand liegt erst wieder aus dem Jahre 1888 vor, als die BGAEU im Museum für Völkerkunde eigene Räumlichkeiten erhalten und mit Max Bartels erstmals einen hauptverantwortlichen Kustos für die Organisation der Fotografien verpflichtet hatte. Der Gesamtbestand der fotografischen Sammlung belief sich 1888 auf 4.049 Blätter, die weder regional gegliedert noch nach Motiven, Genres oder Themen spezifiziert worden waren.<sup>623</sup> In der Praxis war die fotografische Sammlung der BGAEU bis zum Umzug in das Völkerkundemuseum im Jahre 1888 und einer ersten umfassenden Organisation eine kleine, ungeordnete und heterogene Ansammlung von Fotografien unterschiedlicher Provenienz und verschiedenartiger Genres. Im Vergleich zu den wenigen, aber sehr gefragten anthropologischen Porträts lagen in größerer Zahl ethnografische und topografische Fotografien sowie Tier- und Pflanzenbilder vor. Ebenfalls sehr umfangreich waren die Objektaufnahmen mit archäologisch interessanten Motiven und die Fotografien von Cranien und Skeletten.

Noch in der ersten Hälfte der 1870er Jahre unterstützte die BGAEU die Herausgabe eines Anthropologisch-ethnologischen Albums durch den Hamburger Fotografen Carl Dammann, um auf diese Weise eine für die wissenschaftliche Arbeit brauchbare Bildersammlung mit Aufnahmen aus den verschiedenen Weltteilen zu erhalten.<sup>624</sup> Der ursprüngliche Plan, ein reines anthropologisches Porträtalbun herauszugeben, hatte sich als nicht realisierbar erwiesen, da noch zu wenige der „physiognomischen Porträts“ zur Verfügung standen.<sup>625</sup> Carl Dammann übernahm 1872 die Aufgaben der Organisation und Herausgabe des ambitionierten wissenschaftlichen Albumprojektes.<sup>626</sup> Zwischen 1873 und 1874 erschienen in 10 Lieferungen insgesamt 50 Tafeln (Tableaus), mit 642 Albuminfotografien. Das Bildmaterial stammte vom

---

<sup>619</sup> Beatrix Heintze: Die Konstruktion des angolanischen Eingeborenen. In: Fotogeschichte. 1991, Heft 71, S. 3-13, S. 3.

<sup>620</sup> VBGAUEU, 6.12.1873, S. 186.

<sup>621</sup> VBGAUEU, 12.12.1874, S. 252f.

<sup>622</sup> VBGAUEU, 18.12.1875, S. 271.

<sup>623</sup> Die Sammlung bestand aus 2.421 Einzelblättern, 1.357 Aufnahmen, die als „Dammann-Album“ bezeichnet wurden, und 298 Blättern, die unter der Bezeichnung „Neuhauss-Album“ geführt wurden. Siehe VBGAUEU, 15.12.1888, S. 541ff.

<sup>624</sup> In der Rubrik „Miscellen und Bücherschau“ skizziert Adolf Bastian das Publikationsprojekt: ZFE, 4/1872, S. 392.

<sup>625</sup> Ebenda.

<sup>626</sup> Weitergehend zu Dammann und dem Albumprojekt siehe Thomas Theye: Einige Neuigkeiten zu Leben und Werk der Brüder Carl Victor und Friedrich Wilhelm Dammann. In: Mittheilungen aus dem Museum für Völkerkunde. Hamburg 1999, S. 247-284.

Fotografen Dammann selbst und von verschiedenen Amateur- und Berufsfotografen. Auch die BGAEU beteiligte sich durch die Bereitstellung von Fotografien aus ihrer fotografischen Sammlung und aus den Privatsammlungen einzelner Mitglieder.<sup>627</sup> Jede Tafel war einer Ethnie oder Vertretern verschiedener Ethnien einer bestimmten Region gewidmet. Zu den einzelnen Aufnahmen waren kurze Bildlegenden gedruckt und auf jeder Tafel eine Kurzerläuterung mit knappen anthropologischen und ethnologischen Angaben sowie Informationen zum Fotografen oder Bildgeber. Es waren Fotografien mit Ethnien aus allen fünf Kontinenten vertreten, doch waren die Kontinente in Bilderzahl höchst unterschiedlich vertreten.<sup>628</sup>

Adolf Bastian und Gustav Fritsch bemühten sich in Rezensionen, die eher Werbeanzeigen als Kritiken waren, um den erfolgreichen Vertrieb des Albums.<sup>629</sup> Der frühe Tod des Herausgebers Carl Dammann, dessen Arbeit kurzzeitig von dessen Halbbruder Victor weitergeführt worden war, beendete das Albumprojekt nach nur zwei Jahren. Im Dezember 1874 gab Rudolf Virchow im Abschlussbericht der BGAEU das Erscheinen der 10. Lieferung des Dammann-Albums bekannt.<sup>630</sup> Und ein Jahr später verkündete er die Einstellung des Publikationsprojektes.<sup>631</sup> Nach Angaben Virchows standen vor allem die hohen Kosten einem breiteren Absatz und einem wirtschaftlichen Erfolg der Publikation im Wege.<sup>632</sup> Auch die Schwierigkeiten bei der Beschaffung von geeignetem Bildmaterial, die Bastian bereits in der Projektankündigung erwähnt hatte, scheinen größer als erwartet gewesen zu sein.

### **Frischs Fotografien im Dammann-Album<sup>633</sup> (Bildband, III. 1, 2 und 3)**

Die vier von Frisch fotografierten Indianer-Ethnien – *Ticuna*, *Miranha*, *Caixanas* und *Amaúa* – sind durch insgesamt zehn Aufnahmen vertreten.<sup>634</sup> Aus der Serie der Ticuna-Aufnahmen sind als repräsentativer Ausschnitt die Küchenhütte (No.5 = Tafel VI. 246), die in einer Hütte abgebildete Familie (No. 6 = Tafel VIII. 339) sowie das Doppelporträt der Ticunas (No. 7 = Tafel VI. 245) in das Album aufgenommen worden. Eine weitere Aufnahme einer Hütte (No. 4) sowie die Dreiergruppe (No. 8) blieben unberücksichtigt. Auch die vier der sieben Aufnahmen der Amaúa (No. 38, 39, 42, und 43 = Tafel V. 235, 233, 232 und 230) lassen sich als reprä-

---

<sup>627</sup> Bastian erwähnt namentlich Gustav Fritsch, Robert Hartman und Andreas Fedor Jagor.

<sup>628</sup> Informationen zur Reihenfolge der Lieferungen und den Erscheinungsdaten finden sich bei Theye: Einige Neuigkeiten zu Leben und Werk der Brüder Carl Victor und Friedrich Wilhelm Dammann, S. 247-284.

<sup>629</sup> B.[astian, A.]: Die Photographie im Dienste der Geographie und Anthropologie, in: Globus, 24/1873, S. 10-12; Gustav Fritsch: [Rezension] „Anthropologisch-ethnologisches Album in Photographien von C. Dammann in Hamburg“, in: ZfE, 6/1874, S. 67-69.

<sup>630</sup> VBGAUEU, 12.12.1874, S. 253.

<sup>631</sup> VBGAUEU, 18.12.1875, S. 271.

<sup>632</sup> Ebenda.

<sup>633</sup> Carl Dammann: Anthropologisch-Ethnologisches Album mit Photographien von C.[arl] Dammann in Hamburg. Berlin. O. J. [1873/74], Tafel V, VI und VIII.

<sup>634</sup> Die Fotos der Siedlungen und die Pflanzen- und Tieraufnahmen fanden keine Berücksichtigung. Aus den Äußerungen Bastians und dem Streit um die Rückgabe der von der BGAEU an Dammann ausgeliehenen Fotografien ist nachzuvollziehen, dass ein zweites Album geplant war, in das diese im weiteren Sinne ethnografisch interessanten Aufnahmen hätten aufgenommen werden sollen.

sentativer Ausschnitt bezeichnen. Es fehlen zwei weitere Porträts der Indianer (No. 40 und 41) und die Aufnahme der Wohnhütte (No. 37). Ebenso repräsentativ ist die Bilderauswahl der Caixanas-Indianer. Von den vier Aufnahmen sind zwei Doppelporträts (No. 17, 18 = Tafel VIII. 336 und 337) ausgewählt worden, eine weitere Porträtaufnahme (No. 19) und die Aufnahme der Wohnhütte (No. 16) blieben unberücksichtigt. Die Ethnie der Miranhas ist dagegen unvollständig abgebildet, sie ist lediglich durch die Aufnahme der beiden unbekleideten Indianerinnen (No. 12 = Tafel V. 231) vertreten, das Gruppenporträt der Männer (No. 11) fehlt ebenso wie die Aufnahme ihrer Wohnhütte (No. 10). Die bolivianischen Bootsleute sind im Dammann-Album auf vier Aufnahmen abgebildet, bestehend aus zwei Einzelporträts (No. 81, 82 = Tafel VI. 242 und 243) und zwei Gruppenporträts (No. 90 = Tafel VIII. 335 und No. 94 = Tafel V. 234). Damit ist ebenfalls ein Querschnitt der Aufnahmen dieser nationalen Gruppe ausgewählt worden. Die übrigen vier Aufnahmen sollten scheinbar einen Einblick in verschiedene Tätigkeiten der Bevölkerung des Amazonasbeckens bieten. In den Abbildungen wurden der Binnenhandel (No. 60 = Tafel VIII. 338), der Fischfang mit Pfeil und Bogen (No. 70 = Tafel VI. 244), die Stoffverarbeitung (No. 80 = Tafel VI. 247) und das Wasserholen (No. 83 = Tafel VIII. 337) sichtbar. Unberücksichtigt blieben die Aufnahmen der als zivilisiert oder domestiziert bezeichneten Indianer (No. 21, 63, 64), der als *Tapuyas* bezeichneten Mischlingsbevölkerung (No. 44, 45, 79) und der *Metis* (No. 85 und 86). Auch die Aufnahmen, welche deren Tätigkeiten wie den saisonalen Fischfang in der Trockenzeit (No. 29) oder die Kautschukverarbeitung (No. 68) zeigen, wurden nicht in das Album aufgenommen.

Die kurzen, am unteren Rand der Bildtafeln abgedruckten Informationstexte waren unter Zuhilfenahme der von Georg Leuzinger produzierten Bildlegenden und ergänzender wissenschaftlicher Literatur entstanden.<sup>635</sup> Das 1867 erschienene ethnografische Überblickswerk zu den brasilianischen Indianern von Karl Friedrich Philipp von Martius diente dabei ganz offensichtlich als Hauptinformationsquelle.<sup>636</sup> Die im Dammann-Album abgedruckten Bildlegenden weisen unübersehbare Übereinstimmungen in der Beschreibung der Indianer-Ethnien mit den bei Martius gemachten Angaben auf.<sup>637</sup>

Nach der 1875 vom Anthropologen Gustav Fritsch vorgenommenen Definition gehörten die 18 Aufnahmen Frischs zu den eher als zweitrangig erachteten ethnografischen oder ethnologischen Aufnahmen.<sup>638</sup> Diese eigneten sich aufgrund der fehlenden Standardisierung zwar nicht für Messungen und komparative physiologische Studien, enthielten aber wichtige visuelle Informationen zu Körperschmuck, Kleidung, Geräten und Waffen. Die ethnologischen Aufnahmen Albert Frischs hatten daher auch in einer Rezension die Anerkennung des Kritikers Gustav Fritsch gefunden. Er bezeichnete sie als „besonders außerordentlich prächtige Typen

---

<sup>635</sup> Die Bildlegenden sind im Bildband zu sehen. Eine Abschrift befindet sich ausserdem im Anhang der Arbeit.

<sup>636</sup> Martius: Die indianischen Völkerschaften, Stämme und Horden in Brasilien, S. 145-780.

<sup>637</sup> Ebenda, S. 481-483 (Cauixanas), S. 545-546 (Umaua).

<sup>638</sup> Fritsch: Praktische Gesichtspunkte. 1875, S. 612f.

sowohl durch Auswahl wie Ausführung“.<sup>639</sup> In der Bezeichnung „Ausführung“ werden zum einen technische Faktoren wie Bildschärfe oder Kontrastumfang angesprochen, zum anderen aber auch eine gelungene Inszenierung der Personen und ein ausgewogener Bildaufbau. Darüber hinaus erfuhr Frisch Anerkennung für die „Auswahl“ der fotografierten Personen. Dahinter verbirgt sich die Grundidee des Rezensenten, dass die abgebildeten Menschen repräsentative Vertreter der Amazonasindianer darstellen, bei denen sich in ihrer Gesamtheit charakteristische Merkmale des Körperbaus und der Haltung sowie die für die Amazonasregion typische Bekleidung und verwendete Waffen erkennen ließen. Im Vergleich zu den meisten anderen Fotografien im Dammann-Album, die aus relativ einfach inszenierten Einzel- und Gruppenporträts vor einem neutralen Hintergrund bestanden, hoben sich die *in situ* aufgenommenen Amazonasindianer mit der erkennbaren Kleidung und den Waffen sowie der sichtbaren tropischen Umgebung positiv ab. Frisch hatte in der Tat eine Vielzahl an Informationen in den Aufnahmen verdichtet und war damit der von Fritsch 1875 aufgestellten Forderung zugekommen, „möglichst viele Einzelheiten in ein Bild zu vereinigen“.<sup>640</sup> Bemerkenswert ist, dass die 7 Kombinationsfotografien, die sich unter den 18 im anthropologisch-ethnologischen Album enthaltenen Amazonasaufnahmen befanden, von Gustav Fritsch weder erwähnt noch beanstandet wurden. Der auf den Bildern erkennbare tropische Urwaldhintergrund war einmontiert worden, wie bereits ausführlich dargelegt wurde. Im Unterschied zu Studiofotografen, die für ihre Typenporträts gelegentlich in ihrem Atelier eine als typisch erachtete Kulisse inszenierten, waren für die Kombinationsfotografien Frischs reale Amazonasaufnahmen als Hintergrund benutzt worden, bei denen ein natürlicher und organischer Bildeindruck bestehen blieb. Auf den verkleinerten Abzügen im Dammann-Album ist die Montage nur bei genauer Betrachtung zu erkennen. Falls Gustav Fritsch die Montagen aufgefallen waren, scheint er die Kombination von zwei Negativen zu einem Bild als zulässige Technik der Informationsverdichtung für wissenschaftlich genutzte Fotografien betrachtet zu haben.

### **Wissenschaftlich ungenutztes Bildmaterial**

Zu wissenschaftlichen Forschungsarbeiten wurden die Amazonasfotografien, soweit erkennbar, nicht herangezogen. Ein Grund für die Nichtnutzung der Amazonasfotografien war die Inkompatibilität der Aufnahmen mit der in Deutschland erst in den 1880er Jahren neu einsetzenden ethnologischen und anthropologischen Erforschung des Amazonasgebietes in Brasilien. Erst Mitte der 1880er Jahre begann innerhalb der deutschen Völkerkunde mit Karl von den Steinen und Paul Ehrenreich eine neue Generation von Wissenschaftlern mit der Erforschung der brasilianischen Indianer.<sup>641</sup> Ihre Expeditionen in Zentral- und Nordbrasilien bildeten „den Auftakt

---

<sup>639</sup> Fritsch: Rezension, in: ZfE, 6/1874, S. 67-69.

<sup>640</sup> Fritsch: Praktische Gesichtspunkte. 1875, S. 612. Liest man sich die dort folgende Aufzählung der Themen und Motive für ethnologisch wertvolle Fotografien durch, lässt sich der Eindruck gewinnen, dass er bei der Formulierung des Abschnitts die Fotografien Frischs vor Augen hatte.

<sup>641</sup> Zur Entwicklung der deutschsprachigen Völkerkunde in Brasilien in den 1880er Jahren siehe: Martin Gusinde: Beitrag zur Forschungsgeschichte Südamerikas, in: Archiv für Völkerkunde, 1/1946, S. 1-94,



zu systematischen ethnologischen Forschungen“<sup>642</sup> im Land. Ehrenreichs Forschungsinteresse galt ebenso wie das von Karl von den Steinen vor allem den Indianerstämmen und -gruppen, die noch wenig oder möglichst keine Kontakte zur Zivilisation hatten und deren Lebensstil und Kultur noch als original und unberührt von Zivilisationseinflüssen waren. Das Ziel war es, vor dem befürchteten Verschwinden oder Assimilieren der Ethnien infolge des Vordringens der Moderne in die Region deren geistige und materielle Kultur zu erfassen, Objekte zu sammeln und deren Vertreter fotografisch zu dokumentieren und zu vermessen. Karl von den Steinen und Paul Ehrenreich beschritten vor allem methodisch neue Wege. Dem traditionellen Vorgehen der schnellen Erkundungs- und Sammlungsreise setzten sie ein neues Modell von Feldforschung entgegen, das auf möglichst umfangreiche Informationsgewinnung bei ausgewählten Stämmen abzielte.<sup>643</sup> Die Sammlung kultureller Artefakte, die visuelle Dokumentation und Messung der Indianer mit ihren körperlichen Merkmalen waren wichtige Bestandteile der Forschungsarbeit. Die Vermessung der angetroffenen Indianer und deren visuelle Dokumentation mit dem Fotoapparat gehörten zum festen Bestandteil des Forschungsprogramms von Paul Ehrenreich.<sup>644</sup> Das fotografische Material seiner Reise ins Amazonasgebiet diente ihm zum einen direkt als visuelle Dokumente für seine Untersuchungen und wurde zum anderen bei seinen Vorträgen gezeigt und in seinen Publikationen als Abbildungsmaterial verwandt.<sup>645</sup>

Paul Ehrenreich war als einer der wichtigsten Völkerkundler des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts unter regionalen und fachlichen Gesichtspunkten der ideale Wissenschaftler für eine Bearbeitung der Fotografien von Albert Frisch.<sup>646</sup> Doch konnte auch der ausgewiesene Brasilienkenner und Fotograf Ehrenreich die Aufnahmen von Albert Frisch nicht in seine wissenschaftliche Arbeit integrieren. Albert Frischs Aufnahmen zeigten aus der Perspektive des Forschers der neuen Generation die „falschen Indianer“, die für die wissenschaftliche Arbeit des Völkerkunders vollkommen uninteressant geworden waren. Mit dem steigenden Interesse an den natürlichen Rohstoffen aus dem Amazonasgebiet und der

---

bes. S. 22ff.; Anita Hermannstädter (Hrsg.): *Deutsche am Amazonas. Forscher oder Abenteurer? Expeditionen in Brasilien 1800 bis 1914*, Münster 2002, insbesondere S. 66ff.

<sup>642</sup> Luchesi/Taskov-Köhler: *Südamerika, die Expeditionen und die Fotografie*, S. 470.

<sup>643</sup> Vgl. Hermannstädter: *Abenteuer Ethnologie*, S. 84.

<sup>644</sup> Zur fotografischen Tätigkeit von Paul Ehrenreich siehe: Anita Hermannstädter: *Karl von den Steinen und die Xingú-Bevölkerung. Zur Wahrnehmung und Darstellung fremder Kulturen in der Ethnographie des 19. Jahrhunderts*, in: *Baessler-Archiv N.F. XLIV*, 1996, S. 211-242, besonders S. 232f.; außerdem: Paul Hempel: *Facetten der Fremdheit. Kultur und Körper im Spiegel der Typenphotographie*, S. 177-205.

<sup>645</sup> Siehe zum Beispiel die mehrteilige Artikelserie Paul Ehrenreich: *Südamerikanische Stromfahrten*, in: *Globus*, 62/1892, S. 1-4, 33-40, 70-74, 100-106, 133-140, 181-186, 214-221, 259-264, 326-331; oder: derselbe: *Beiträge zur Völkerkunde Brasiliens*. Berlin 1891; derselbe: *Anthropologische Studien über die Urbewohner Brasiliens, vornehmlich der Staaten Mato Grosso, Goyaz und Amazonas (Purus Gebiet)*. Braunschweig 1897.

<sup>646</sup> Ihm waren die im anthropologisch-ethnologischen Album der BGAEU abgebildeten Amazonas-aufnahmen von Albert Frisch bekannt. Zudem besaß er persönlich ein mindestens 24 Aufnahmen umfassendes Konvolut der Fotografien. Das Konvolut aus dem Besitz von Paul Ehrenreich wurde nach dessen Tod von Walter Lehmann übernommen und befindet sich in dessen Nachlass im Archiv des Iberoamerikanischen Instituts in Berlin.

verbesserten Verkehrsinfrastruktur durch die Liniendampfschiffahrt war es vor allem entlang des Hauptstromes und der großen Zuflüsse zu dramatischen Veränderungen gekommen, was bereits wenige Jahre nach Frischs Expedition die Assimilierung der von ihm fotografierten Ethnien zur Folge hatte. Die von ihm am oberen Amazonas fotografierten Gruppen von Tecuna, Miranha, Caixana und Amaúas waren immer häufiger in Kontakt mit der modernen Zivilisation geraten und hatten sich Ende der 1880er Jahre so weit assimiliert, dass sie für moderne Ethnologen wie Paul Ehrenreich uninteressant waren. Diese waren nämlich gerade an Gruppen und Stämmen interessiert, die noch ohne Kontakt zur Moderne ihre als ursprünglich bezeichnete Kultur bewahrt hatten.

Frischs Aufnahmen waren nach nur 20 Jahren zu einmaligen visuellen Dokumenten untergegangener Ethnien geworden. Die Bilder eigneten sich in der Völkerkunde nur noch als einzigartige historische Dokumente, die in privaten Archiven und Völkerkundemuseen konserviert wurden, für die wissenschaftliche Arbeit von Paul Ehrenreich und von anderen Anthropologen waren die Aufnahmen jedoch uninteressant.

Bei Alphons Stübel, der 65 Amazonasfotos erworben hatte, ist immerhin der Plan einer Nutzung der Fotografien erkennbar, der jedoch nicht zur Ausführung kam. 1894 hatte der Südamerikaexperte von den Leipziger Behörden die Zusage erhalten, mit seiner Sammlung als Ausgangsbasis im Museum für Völkerkunde in Leipzig eine länderkundliche Abteilung einrichten zu können.<sup>647</sup> Zwei Jahre später wurde die „Abtheilung für vergleichende Länderkunde“ im neu errichteten Museum für Völkerkunde zu Leipzig (Grassi-Museum) eröffnet. Darin wurden Teile des von Stübel während seiner neunjährigen Südamerikareise zusammengetragenen geologischen Materials, Forschungszeichnungen, Ölgemälde und Fotografien ausgestellt. Allerdings beschränkte sich Stübel in der 1896 eröffneten Ausstellung auf die landeskundliche Darstellung der durch Vulkane und Bergketten geprägten andinen Regionen. Das vulkanlose Brasilien spielte in dieser Ausstellung keine Rolle und die Amazonasfotos verschwanden in den Archivkästen.<sup>648</sup>

### **6.3 Die Amazonasfotos als Illustrationsvorlagen für anthropologische und ethnologische Darstellungen**

Anfang der 1880er kamen Frischs Aufnahmen verstärkt in verschiedenen Lehrwerken und völkerkundlichen Gesamtdarstellungen als Abbildungsvorlage für die Herstellung der Holzstichillustrationen zum Einsatz. Bemerkenswert ist dabei zunächst, dass Albert Frisch in keiner der

---

<sup>647</sup> Stübels Kontakt zur Stadt Leipzig begann mit der Ausarbeitung einer Denkschrift zur Gründung eines geographischen Museums im Jahr 1891. Eine detaillierte Darlegung der Initiative Stübels findet sich bei: Ingrid Hoensch: Die Entwicklung des Instituts 1896-1989. In: Alois Mayr, Frank-Dieter Grimm und Sabine Tzschaschel (Hrsg.): 100 Jahre Institut für Länderkunde 1896-1996. Leipzig 1996, S. 11-33, bes. S. 13f.

<sup>648</sup> Zur Aufbau der Ausstellung siehe: Paul Wagner: Illustrierter Führer durch das Museum für Länderkunde. (Alphons Stübel-Stiftung). Leipzig 1905; Walther Bergt: Die Abteilung für vergleichende Länderkunde am städtischen Museum für Völkerkunde zu Leipzig. Leipzig 1906, besonders S. 32-43.

untersuchten Publikationen als Bildautor genannt worden. Erst durch Bildvergleich mit den Originalabzügen seiner Amazonasfotografien ließ sich seine Autorenschaft bestimmen.

„Der Holzstich war das Buch- und Zeitschriftenillustrationsverfahren des 19. Jahrhunderts.“<sup>649</sup> Er eignete sich für die Herstellung von Abbildungen in den Publikationen, bei denen neben der Bildqualität auch die Auflagenhöhe und Kostenfaktoren bei der Druckvorlagenherstellung eine Rolle spielten. Eva Maria Hanebutt-Benz hatte gezeigt, wie technische Weiterentwicklungen, der Aufbau von Berufsorganisationen und eines verbesserten Ausbildungssystems im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts erheblich zur Verbesserung der Bildqualität beigetragen hatten.<sup>650</sup> Verfahren wie Stahlstich, Lithographie und Fotolithographie oder der in den 1860er Jahren entwickelte Lichtdruck waren nur in exklusiven Publikationen mit kleinerer Auflage zum Einsatz gekommen. Hohe Produktionskosten der Druckvorlagen, Schwierigkeiten beim gemeinsamen Druck mit Texten und Beschränkungen in der Auflagenhöhe waren die entscheidenden Nachteile dieser hochwertigeren Bilderdruckverfahren. Ab 1882 war mit der Autotypie ein weiteres neues Übertragungs- und Druckverfahren für Bilder entwickelt worden, das sich vor allem für den Abdruck von Fotografien eignete.<sup>651</sup> Aber erst in der letzten Hälfte der 1890er Jahre verdrängte die Autotypie sukzessive den Holzstich bei den aktuellen illustrierten Medien.<sup>652</sup> Die zentralen Defizite des Holzschnitts für den Druck fotografischer Vorlagen sind mit dem hohen Zeitaufwand und dem Authentizitäts- oder Informationsverlust durch den Transferprozess von Zeitgenossen und von Fotohistorikern immer wieder benannt worden.<sup>653</sup> Demgegenüber sind die positiven Aspekte des Holzschnittes kaum betont worden, die zum Verständnis des langen Erfolges des Mediums entscheidend beigetragen haben. Ein Vorteil des Motiv- oder Bildtransfers auf einen anderen Bildträger durch einen Illustrationszeichner und einen Holzstecher lag gerade in der manuellen Übertragung, welche die Möglichkeit zu bewussten Eingriffen in die Bildinhalte erlaubt. Besonders in den Anfangsjahren der Fotografie kam es immer wieder zu fehlerhaften Aufnahmen, die unscharf und verwackelt oder durch Unter- oder Überbelichtung zu kontrastreich oder -arm waren. Durch schlecht verarbeitete

---

<sup>649</sup> Frank Heidtmann: Wie das Photo ins Buch kam. Der Weg zum photographisch illustrierten Buch. Berlin 1984. S. 29-30.

<sup>650</sup> Eva-Maria Hanebutt-Benz: Studien zum Deutschen Holzstich im 19. Jahrhundert, in: Archiv für Geschichte des Buchwesens, hrsg. von der Historischen Kommission des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels e.V., Frankfurt 1983, S. 585-1153, Zitat, S. 586.

<sup>651</sup> Im Unterschied zum manuellen Holzstich handelte es sich um ein unter Einsatz von Chemikalien durchgeführtes mechanisiertes Übertragungsverfahren der Bildvorlage auf den Druckstock, wodurch die Übereinstimmung von Originalvorlage und Druckbild verbessert wurde. Ein weiterer Vorteil lag in der bedeutenden Geschwindigkeitszunahme des Bilderdrucks. Während die Ausarbeitung eines Druckstockes im Holzschnitt eine von der Komplexität und Größe des Bildes abhängiger Parameter war, konnte eine Fotografie mit der Autotypie in beliebiger Größe in kurzer Zeit übertragen werden.

<sup>652</sup> Siehe Werner Faulstich: Medienwandel im Industrie- und Massenzeitalter (1830-1900), Göttingen 2004, Kapitel 4, Zeitschrift und Illustration, S. 60-84; Bernd Weise: Aktuelle Nachrichtenbilder ‚nach Photographien‘ in der deutschen illustrierten Presse der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Charles Grivel (Hrsg.): Die Eroberung der Bilder. Photographie in Buch und Presse (1816-1914). München 2003, S. 62-101.

<sup>653</sup> Bodo von Dewitz: Das illustrierte Journal. Fotografie als Holzstich 1839-1881, in: derselbe und Robert Lebeck: Kiosk. Eine Geschichte der Fotoreportage. Köln 2001, S. 20-38.

Chemikalien oder ungenügende Rezepturen wurden, ebenso wie durch fehlerhafte Präparation der Negative und falsche Entwicklung und Fixierung, immer wieder ungenügende Bildvorlagen geliefert. Bei den Fotografien waren einzelne Stellen schwarz oder weiß geblieben, da dort keine oder zu viele Chemikalien einen gleichmäßigen Entwicklungsprozess verhindert hatten. In den 1860er bis 1880er Jahren kam es aufgrund der Anfälligkeit der fotografischen Verfahren immer wieder zu qualitativ schlechten Aufnahmen. Gustav Fritsch, der Fotospezialist der BGAEU, hatte in den 1870er Jahren von einer Publikation fotografischer Abzüge abgeraten und die Umwandlung in Druckbilder empfohlen. Neben der mangelnden Dauerhaftigkeit der fotografischen Abzüge aufgrund instabiler chemischer Verbindungen nannte er die uneinheitlichen und teilweise fehlerhaften fotografischen Abzüge als Grund für seine Empfehlung.<sup>654</sup> Die ganz oder teilweise verblichenen oder geschwärzten Fotografien konnten aber durch geschickt arbeitende Illustrationszeichner und Holzstecher „repariert“ werden. Ihnen waren darüber hinaus auch weitergehende Eingriffe in die Bildgestaltung möglich, welche über die Behebung von Abbildungsfehlern hinausgingen. Störende Bildelemente konnten entfernt werden, fehlende Personen, Tiere oder Objekte ließen sich nachträglich einfügen. Das Einfügen von Tieren und Menschen in Stadt- und Landschaftsansichten oder die „Animation“ von Porträtaufnahmen war eine gängige Praxis, mit der die Illustrationszeichner bei ihrer Transferarbeit korrigierend und auf das Originalmotiv einwirken konnten.<sup>655</sup> Einen weiteren Vorteil stellte die einfache Reproduzierbarkeit von Holzdruckklischees dar. Mit Hilfe sogenannter Galvanoplastiken konnten einmal hergestellte Holzdruckstöcke kopiert werden, von denen die Abbildungen dann in hoher Stückzahl gedruckt werden konnten. Ausserdem wurden Kopien der Druckvorlagen an andere Verlage weitergegeben und verhalfen den Bildern zu einer Zirkulation in internationalem Maßstab.<sup>656</sup>

### **Franz Keller-Leuzinger und der Umgang mit Frischs Amazonasfotografien**

Schon 1874 hatte Franz Keller-Leuzinger Fotografien Frischs als Abbildungsvorlage für zwei Illustrationen in seinem Reisebericht benutzt, ohne deren Gebrauch allerdings erkennbar zu machen. Er hatte im Vorwort erklärt, dass alle Illustrationen auf seinen eigenen Expeditionsskizzen basierten.<sup>657</sup> Auch im „Verzeichnis der Illustrationen mit darauf bezüglichen kurzen Erläuterungen“ hatte er es „versäumt“ anzugeben, dass er für zwei seiner Illustrationen Fotografien als Vorlage benutzt hatte. Bildvergleiche zeigen aber eindeutig, dass er sich für die Abbildung des Pirarucú-Fisches und der Seekuh der Fotografien von Albert Frisch bedient

---

<sup>654</sup> Vgl. Fritsch: Die Bedeutung physiognomischer Darstellung, S. 12.

<sup>655</sup> In den ersten Jahrzehnten der Fotografie waren durch die technischen Beschränkungen die Gestaltungsmöglichkeiten der Fotografen erheblich eingeschränkt. Aufgrund langer Belichtungszeiten konnten lediglich statische Inszenierungen aufgenommen werden, bewegte Szenen ließen sich nicht darstellen, Momentaufnahmen waren ausgeschlossen.

<sup>656</sup> Georg Jäger (Hrsg.): Geschichte des Deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert. Band 1. Das Kaiserreich 1870-1918. 2001, Teil 1, S. 606f.; Teil 2, S. 478-480.

<sup>657</sup> Keller-Leuzinger: Vom Amazonas und Madeira, S. XI-XVI.

hatte.<sup>658</sup> (Bildband, III. 4 und III. 5). Bis ins kleinste Detail stimmen die bei ihm angedruckten Illustrationen mit den Originalfotografien der Amazonasserie überein. Lediglich der Bildhintergrund und die Person sind von Franz Keller-Leuzinger selbst gezeichnet worden. Die große Ähnlichkeit der Illustration des „Igarape do Correio“<sup>659</sup> mit der Fotografie von Albert Frisch deutet auf eine weitere Nutzung einer fotografischen Vorlage hin. Allerdings sind hier in größerem Umfang die künstlerischen Einflüsse Keller-Leuzingers erkennbar (Bildband, III. 6).

1882 nutzte Franz Keller-Leuzinger, der inzwischen regelmäßig als Illustrationszeichner arbeitete, erneut Amazonasfotografien von Albert Frisch als Vorlage für die Gestaltung von Buchillustrationen. Und erneut gab er nicht den Namen des Amazonasfotografen an. Immerhin aber ist angegeben, dass den Illustrationen fotografische Vorlagen zugrunde lagen. Die vier auf Frischs Fotografien basierenden Illustrationen finden sich in der ab 1882 von Friedrich Hellwald publizierten populärwissenschaftlichen völkerkundlichen Überblicksdarstellung.<sup>660</sup> Hellwald war einer der erfolgreichsten Autoren des 19. Jahrhunderts auf diesem Gebiet und hatte von 1872 bis 1881 als leitender Redakteur die Zeitschrift *Das Ausland* herausgegeben.<sup>661</sup> Sein erklärtes Ziel war es, in seiner *Naturgeschichte des Menschen* „mehr Menschenstämme und Völker zu schildern, denn irgend eines der wenigen bis jetzt bestehenden Werke“.<sup>662</sup> Abbildungen von Vertretern der beschriebenen Ethnien, von rituellen Objekten und Alltagsgegenständen waren nach Hellwalds Ansicht nicht allein unterhaltender Schmuck, sondern den Text ergänzende erkenntnisfördernde visuelle Informationslieferanten.<sup>663</sup> Wie bei den Textquellen galt auch für die Illustrationsvorlagen das Gebot, aktuelles und zuverlässiges Bildmaterial zu verwenden. Hellwald hatte im Vorwort angegeben, dass als Vorlagen für die Abbildungen in erster Linie Fotografien und ethnographische Objekte benutzt wurden, welche den „Stempel der Echtheit“ trugen.<sup>664</sup> Einmal mehr wird in diesen Äußerungen die im 19. Jahrhundert verbreitete Annahme deutlich, dass Fotografien als gleichwertiger Ersatz der abgebildeten Personen und der Originalobjekte angesehen wurden und den Status als objektive und wahrhaftige visuelle Informationsträger besaßen. Im Unterschied zu den genauen Titelangaben der von Hellwald benutzten schriftlichen Quellen und der Nennung der herangezogenen Autoren finden sich zu den verwendeten Bildvorlagen keine weitergehenden Angaben. Es wurde weder angegeben, ob es sich bei den Vorlagen um Fotografien, Zeichnungen oder Objekte handelte, noch waren die

---

<sup>658</sup> Keller-Leuzinger: Vom Amazonas und Madeira, S 68 und 69.

<sup>659</sup> Ebenda, S. 29.

<sup>660</sup> Friedrich von Hellwald: *Naturgeschichte des Menschen*. 2 Bände. Stuttgart 1882 und 1885.

<sup>661</sup> Zu seiner Biographie und seinen schriftstellerischen und journalistischen Aktivitäten siehe den biographischen Artikel von Viktor Hantzsch, der auch die Neuauflagen und Übersetzungen seiner Werke angibt: Victor Hantzsch: „Hellwald, Friedrich“, in: *Allgemeine Deutsche Biographie* 50 (1905), S. 173-181.

<sup>662</sup> Und weiter heißt es: „Vollständigkeit wird selbstredend niemand beanspruchen, welcher von dem behandelten Gebiete auch nur oberflächliche Kunde hat“. Siehe: Hellwald: *Naturgeschichte des Menschen*, Band 1, Vorwort.

<sup>663</sup> Ebenda, S. VII. Die zweibändige Kompilation enthält 308 Abbildungen, 44 Vollbilder und 264 Textillustrationen.

<sup>664</sup> Ebenda, S. VII.

verantwortlichen Bildautoren genannt.<sup>665</sup> Hervorgehoben wurde allein die Mitarbeit des Illustrationszeichners Franz Keller-Leuzinger. Bereits im Zwischentitel wurde er explizit genannt und sein Kürzel findet sich als Signatur in fast jeder der 308 Abbildungen.<sup>666</sup> Keller-Leuzinger war außerdem im Vorwort als Künstler vorgestellt worden, „der in geradezu einziger Weise befähigt ist, ein Buch wie meiner *Naturgeschichte des Menschen*‘ den zum Verständnisse der Völkerkunde so überaus notwendigen und doch meist in ähnlichen Werken schmerzlich entbehrten Schmuck der bildlichen Darstellung zu verleihen“.<sup>667</sup> Eine Ausnahme dieser Ausblendung der Bildautoren stellten drei der vier nach Albert Frischs Fotografien erstellte Illustrationen dar. Sie gehören zu den insgesamt 20 Abbildungen, mit denen das Kapitel zu den südamerikanischen Indianern illustriert war. Statt des Fotografen Frisch wurde Georg Leuzinger als Auftraggeber der Fotografien namentlich benannt. Dieser Umstand dürfte damit zusammenhängen, dass Leuzinger der Schwiegervater des Illustrators Franz Keller-Leuzinger war und von diesem besonders geehrt wurde.

Die Abbildung der „Moxosindianer“<sup>668</sup> basiert auf der Fotografie der Amazonasserie mit der Nummer 90 (Bildband, III. 7). Aus dem Originalbild wurden drei Personen, die hinter der Hängematte stehen, und die am linken Bildrand erkennbare Hauswand entfernt und durch Pflanzen ersetzt. Die beiden am linken Bildvordergrund vor den Personen stehenden Gefäße sind ebenfalls für die Illustration bearbeitet worden. Das kleinere Gefäß war in der Fotografie nicht vorhanden und die Palmenfrüchten ähnelnden Objekte in der größeren Schale sind ebenfalls erst durch den Zeichner hinzugefügt worden. Die in der Hängematte sitzende Indianerin hat eine andere Frisur erhalten und zeigt ihr entblößtes rechtes Bein. Die mit dem Kleinkind im Vordergrund sitzende Frau trägt in der Illustration eine Halskette, die in der fotografischen Vorlage nicht vorhanden war. Bei der Illustration der „Tecuna-Indianerin“<sup>669</sup> war die Serienfotografie No. 83 verwendet worden (Bildband, III. 8). Und die Illustration mit dem Titel „Mura vom Amanasee“<sup>670</sup> basierte auf der Serienfotografie No. 39, die zwei *Amaúa*-Indianer zeigte (Bildband, III. 9). Für die Illustration wurde lediglich der links stehende Indianer benutzt. Bei diesen beiden Ganzkörperporträts von Einzelpersonen hatte der Illustrator die Bildausschnitte geschickt gewählt und dadurch den Eindruck erweckt, dass sich die abgebildeten Personen im dichten Urwald befanden. Durch die Bildlegende wurde der *Amaúa*-Indianer vom Rio Japurá zu einem „Mura vom Amanasee“ deklariert. Letztere Ethnie wurde von

---

<sup>665</sup> Lediglich im zweiten Band ist bei einigen der Abbildungen angegeben, dass sie auf fotografischen Vorlagen von Gustav Fritsch beruhen.

<sup>666</sup> Neben Keller-Leuzingers Signatur findet sich in fast jeder Abbildung auch die Signatur der xylographischen Anstalt von Adolf Closs.

<sup>667</sup> Hellwald: *Naturgeschichte*, Band 1, S. VII; Hellwald hatte bereits 1877 mit Franz Keller-Leuzinger zusammengearbeitet und ihn als einen von mehreren Illustratoren für eine länderkundliche Darstellung engagiert. Siehe: Friedrich von Hellwald: *Die Erde und ihre Völker*. Ein geographisches Hausbuch. Mit Illustr. von G. Franz, F. Keller-Leuzinger, L. Ritter, Th. Weber u.a. 2 Bände. Stuttgart 1877-78.

<sup>668</sup> Hellwald: *Naturgeschichte*, Band 1, S. 402/403.

<sup>669</sup> Ebenda, S. 432.

<sup>670</sup> Ebenda, S. 433.

Hellwald im Text behandelt. Darin war zu lesen, dass die ehemals gefürchteten Mura durch die Mundurucu fast vernichtet worden waren und mittlerweile nur noch in kleine Gruppen verstreut an den Ufern des Amazonas in der Nähe der Mündung des Rio Madeira lebten.<sup>671</sup> Schließlich basiert noch die Abbildung eines Bootes mit Palmenblattkabine<sup>672</sup> und mehrköpfiger Besatzung auf einer Fotografie von Albert Frisch, die allerdings im Unterschied zu den vorausgegangenen drei Abbildungen vom Illustrator umfassend umgearbeitet worden war. (Bildband, III. 10) Bei zwei der im Mittelschiff sitzenden Männer hatte Franz Keller-Leuzinger Waffen hinzugefügt und damit ein Gefahrenelement in das Bild gebracht, das auf der Fotografie nicht vorhanden war. Auch der gesamte Bildhintergrund ist durch den Illustrationszeichner neu gestaltet worden. In der Fotografie ist lediglich im Vordergrund ein kahles Ufer zu erkennen: Auf der weiten Wasserfläche, auf der der Urwaldhorizont zu einem dünnen Strich zusammengeschrumpft ist, liegen zwei leere Kanus. Der Himmel ist eine einheitliche Fläche ohne Struktur und Licht oder Schattenvariationen. Aufgrund der damals genutzten fotografischen Technik konnten Wolken nicht abgebildet werden. Auch der blaue Himmel wurde nicht farbtongerecht in die entsprechenden Grautöne, sondern als helle Fläche wiedergegeben. In der Illustration ist eine komplette tropische Uferlandschaft eingefügt worden. Und die beiden verlassenen Bootskelette der fotografischen Vorlage sind in zwei fahrende Boote mit Segelmasten und Deckaufbau umgewandelt worden. Zur weiteren Belebung der Szenerie ist ein dramatischer Wolkenhimmel eingefügt worden. Im Vergleich zur etwas langweilig anmutenden fotografischen Aufnahme wirkt die Illustration wie eine realistische Momentaufnahme einer tropischen Fluss-Szene.

Franz Keller-Leuzinger hat die Fotografien Frischs als Grundlage benutzt, in die er seine eigenen Tropenerfahrungen integrierte. Er hat sich bei den physiognomischen Darstellungen der porträtierten Personen eng an die fotografischen Vorlagen gehalten, und um diese herum ein tropisches Umfeld geschaffen, wie die Wahl der Bildausschnitte und die Bearbeitung der Hintergründe erkennen lassen.

### **Frischs Aufnahmen in der *Völkerkunde* von Friedrich Ratzel**

Auch in der ab 1885 vom Geographen und Völkerkundler Friedrich Ratzel veröffentlichten dreibändigen völkerkundlichen Gesamtdarstellung wurden vier Illustrationen nach Fotografien von Albert Frisch erstellt.<sup>673</sup> Der Unterschied zu Hellwalds populärer völkerkundlicher Darstellung zeigt sich bereits in dem wissenschaftstheoretischen und methodischen Einleitungskapitel, in dem der in München und Leipzig lehrende Ratzel „Begriff und Aufgabe der Völkerkunde“ definierte, eine Bestimmung der „Stellung der Naturvölker in der Menschheit“

---

<sup>671</sup> Ebenda, S. 434.

<sup>672</sup> Ebenda, S.440/441.

<sup>673</sup> Friedrich Ratzel: *Völkerkunde*. 3 Bände. Leipzig 1885-1888. Bd. 1: Die Naturvölker Afrikas. (1885), 660 S.; Bd.2: Die Naturvölker Ozeaniens, Amerikas und Asiens. (1886), 815 S.; Bd.3: Die Kulturvölker der Alten und Neuen Welt. (1888), 778 S.

vornahm und die Themenfelder der völkerkundlichen Wissenschaft systematisierte.<sup>674</sup> Erst im Anschluss an diesen systematischen Einstieg folgt die Darstellung der verschiedenen „Naturvölker“, gegliedert nach regionalen Kriterien. Die Darstellung der Naturvölker in den unterschiedlichen Regionen fällt quantitativ höchst unterschiedlich aus. Der afrikanische Kontinent ist im ersten Band auf 648 Seiten sehr ausführlich behandelt worden. Die Naturvölker Ozeaniens, in Australien und auf den Inseln im Stillen und Pazifischen Ozean werden auf 522 Seiten in zweiten Band ebenfalls sehr umfangreich behandelt. Für die Darstellung der Kultur der indigenen Bewohner der amerikanischen Kontinente – Nord-, Mittel- und Südamerika – reichen Ratzel knapp 200 Seiten Und für die Behandlung der „Naturvölker der Polarländer“, unter die auch die asiatischen Naturvölker fallen, kommt Ratzel sogar mit nur 70 Seiten aus. Der 778 Seiten dicke dritte Band ist für die Behandlung der „Kulturvölker der Alten und Neuen Welt“ reserviert und erschien 1888. Die erkennbare Schwerpunktsetzung auf Afrika und Australien mit der Inselwelt im Pazifischen Ozean hat mit den bevorzugten Forschungsgebieten der sich etablierenden Völkerkunde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und mit der größeren Anzahl an Material durch verschiedene Forschungsreisen zu tun. Zwar betont Ratzel die Bedeutung der völkerkundlichen Forschung in Amerika zur Klärung grundsätzlicher Fragen der Herkunft und der Entwicklung der Menschheit, allerdings sind bis zum Erscheinen der Publikation nur wenige anthropologische und ethnologische Expeditionen durchgeführt worden.

Ratzel hat seine völkerkundliche Übersichtsdarstellung mit insgesamt 1150 Abbildungen illustriert.<sup>675</sup> Er hat kein Vorwort verfasst, in dem er zu den Bildern Stellung bezieht. Auch in der Einleitung hat er sich weder zur Auswahl der Bilder noch zum Umgang mit Abbildungen geäußert. Anhand des Abbildungsverzeichnisses und der Bildunterschriften lassen sich dennoch einige Aussagen zum Umgang mit dem Bildmaterial machen. Ethnographische Objekte stammen aus verschiedenen Museen und Sammlungen, vor allem aus dem deutschsprachigen Raum. Die Objekte wurden in der Regel gezeichnet, es gibt keine schriftlichen Hinweise auf fotografische Reproduktion. Für die topographischen Ansichten, Siedlungsbilder, Landschafts- und Architekturaufnahmen (Sakralbauten, Hütten, kleinere Ensembles), aber auch für die Abbildungen von Schiffen und Booten wurde meist auf Zeichnungen und nur in Einzelfällen auf Fotografien zurückgegriffen. Ebenso wurden Pflanzen- und Tierdarstellungen meist nach Zeichnungen, in Ausnahmefällen auch nach Fotografien hergestellt.<sup>676</sup> Bei den Menschendarstellungen – bei Einzel- und Gruppenaufnahmen – griff

---

<sup>674</sup> Sie werden von Ratzel mit den Stichworten „Sprache“, „Religion“, „Erfinden und Entdecken“, „Ackerbau und Viehzucht“, „Kleidung und Schmuck“, „Wohnstätten“, „Familie und Gesellschaft“ und „Staat“ grob charakterisiert und beschrieben.

<sup>675</sup> In Band 1 sind 494 Textabbildungen als Holzschnitte und 10 farbige Aquarelltafeln abgedruckt. Band 2 ist mit 391 Textabbildungen und 11 Aquarelltafeln und Band 3 mit 235 Textabbildungen sowie 9 Aquarelltafeln illustriert. Rudolf Virchow hatte in einer Rezension ausdrücklich die Vielzahl und Qualität der Abbildungen hervorgehoben: Rudolf Virchow: Rezension, in: ZfE 1886, S. 290-292.

<sup>676</sup> Die Pflanzen- und Tierbilder sind in der Mehrzahl von den Illustratoren gezeichnet worden. Es wird selten eine Angabe zur Vorlage gemacht. Gelegentlich findet sich am unteren Bildrand die Bemerkung „nach dem Leben gezeichnet“.



Ratzel so umfassend wie möglich auf fotografische Vorlagen zurück.<sup>677</sup> Bei der Mehrzahl dieser „Menschenbilder“ ist angegeben, dass sie „nach einer Photographie“ entstanden waren. Nur in wenigen Fällen sind die Namen der Fotografen angegeben, in der Regel ist der Besitzer der Fotografien genannt worden, mit anderen Worten der Leihgeber, von dem Ratzel die Aufnahme erhalten hatte.<sup>678</sup> Fotografen sind nur dann namentlich genannt, wenn es sich um wissenschaftliche Kollegen, wie etwa Gustav Fritsch oder Julius Falkenstein, gehandelt hat oder um Fotografen, deren anthropologische und ethnologische Fähigkeiten außer Frage standen, wie im Falle von Richard Buchta, dessen Fotografien in völkerkundlichen Kreisen große Wertschätzung genossen.<sup>679</sup>

Ratzel recurriert zur Darstellung der Physiognomie und der Lebensweise der brasilianischen Indianer, genau wie sein populärwissenschaftlicher Kollege Friedrich Hellwald, auf die Publikation von Karl Friedrich von Martius aus dem Jahre 1867. Allerdings enthält Ratzels *Völkerkunde* kein eigenständiges Kapitel über die brasilianischen Indianer. Die Schilderungen zu den Coroados, Botokuden, Miranhas und einigen weiteren kurz erwähnten Ethnien sind in den drei systematischen Kapiteln zu den amerikanischen Indianern verstreut.<sup>680</sup> Er hatte in einem kürzeren Abschnitt zunächst die Körperbeschaffenheit und das geistige Leben behandelt. Ausführlicher widmete er sich den materiellen Gütern, zu denen auch Tracht und Waffen zählen, und dem Sozialleben (Familie und Gesellschaft). Entsprechend ist auch die Auswahl der vier fotografischen Vorlagen vorgenommen worden, die sich für Ratzels Schilderungen eigneten. Er hatte sie, wie in den Bildunterschriften angegeben war, aus dem von Carl Dammann herausgegebenen anthropologisch-ethnologischen Album entnommen.<sup>681</sup>

Die erste Abbildung, die auf der Grundlage einer Fotografie von Frisch erstellt wurde zeigt die „Canjana vom Amazonas mit Blasrohr und Giftpfeilen“<sup>682</sup>. Die Illustration basiert auf der Aufnahme No. 17 der von Georg Leuzinger herausgegebenen Serie. (Bildband, III. 11) In der fotografischen Vorlage sind die Augen des Mannes und der Frau zu dünnen Sehschlitzen zusammengekniffen. Und in der Illustration bekommt der Indianer einen bestimmteren Blick. Die Frau dagegen schaut ohne bestimmte Richtung am Bildbetrachter vorbei. Bei dem Indianer

---

<sup>677</sup> Bei der Darstellung bewegter Szenen – Tanzrituale, Begräbnisse, Kämpfe etc. – spielen gezeichnete Vorlagen die Hauptrolle, da die fotografische Technik noch nicht in der Lage war, bewegte Szenen festzuhalten.

<sup>678</sup> In den Bilduntertiteln ist die Angabe „Nach Photographie“ ebenso zu finden wie die Hinweise, dass die entsprechende Illustration „nach einer Photographie aus dem Besitze von“ stammte. Die Liste der Besitzer von Fotografien ist lang. In einigen Fällen sind umfangreiche fotografische Bestände von einem Besitzer verwendet worden, manchmal aber auch nur ein bis zwei Fotografien.

<sup>679</sup> Sein Name ist auch in der Mitarbeiterliste genannt, in der kein anderer Fotograf, stattdessen aber die beteiligten Illustratoren genannt wurden.

<sup>680</sup> Bei seinen Ausführungen zur physischen Erscheinung und zur Kultur der brasilianischen Indianer – genannt werden vor allem Coroados, Botokuden, und Miranha, verschiedene Ethnien von Indianern im Amazonastiefland werden ebenfalls genannt, darunter Mundurucu, Canjana, Juri, Muras, Coeruna, Nainuma und Maconi – bezieht Ratzel zu weiten Teilen auf Martius.

<sup>681</sup> Er hat als Quelle das „Dammann-Album“ (sic!) angegeben.

<sup>682</sup> Ratzel: *Völkerkunde*. Band 2, S. 580.

geht der bestimmte Blick auch mit einer weiteren Veränderung des Gesichtes einher. Er wirkt dadurch und durch einen eingezeichneten Oberlippenbart in der Illustration wesentlich jünger als auf der Fotografie. Insgesamt ist seine Körperhaltung gespannter. Auf der Fotografie scheint sich der Caixana auf das Blasrohr zu stützen, in der Illustration sind die in der Fotografie inwärts gestellten Beine korrigiert worden, so dass sie leicht angewinkelt und nach außen zeigen. Dadurch scheint sich der Mann nicht mehr am Blasrohr abzustützen, sondern hält dies lediglich in seinem Arm. Die zweite Abbildung zeigt die „Muras auf der Fischjagd“<sup>683</sup> und ist im Vergleich zur fotografischen Vorlage unverändert übernommen worden (Bildband, III. 12). Die dritte Illustration zeigt eine „Indianische Hütte am Amazonasstrome“<sup>684</sup> und ist auf der Grundlage der Serienfotografie No. 5 gestaltet. (Bildband, III. 13) Viele der Äste, Laubwerk und kleineren Objekte sind weggelassen oder stark vereinfacht worden. Und der in der Fotografie am Hüttenrand stehende Indianer, der dort bekleidet erscheint, wird in der Illustration als nackter Indianer mit Hut dargestellt. Ratzel versucht durch das Weglassen der Kleidung des Mannes eine Kongruenz zu der Frau herzustellen, die ebenfalls unbekleidet ist. Frisch hatte, wie auf dem Foto zu erkennen ist, die Frau aufgefordert, ihr Oberteil auszuziehen, das in der fotografischen Aufnahme neben ihr auf dem Boden liegt. In der vierten Illustration, die drei Umaua oder Krötenindianer<sup>685</sup> zeigt, hat Ratzel auf drei verschiedene Fotografien zurückgegriffen (Bildband, III. 14). Der Illustrator vereinte die aus verschiedenen Fotografien entnommenen Indianer in einer Abbildung und fügte gleichzeitig einen Hintergrund ein. Er wendete damit dieselbe Kollagetechnik an, die Georg Leuzinger bereits bei der Herstellung der Serienfotografien eingesetzt hatte. Frisch hatte bei seinen inszenierten Einzel- und Gruppenporträts großen Wert darauf gelegt, die Indianer mit traditionellem Körperschmuck und mit Waffen und Jagdinstrumenten zu fotografieren. Damit konnte Ratzel die Aufnahme der *Caixanas* der *Muras* und der *Amaúas* zur Illustrierung der im Text allgemein beschriebenen Jagdtechniken verwenden, ohne weitere Bearbeitungen vornehmen zu müssen. Auch die Aufnahme der Indianerbehausungen durch Frisch erwies sich für Rätzels Konzept sehr gut nutzbar. Allerdings wählte er als Illustrationsvorlage eine Küchenhütte aus, die er als einfache Behausung der nomadischen Amazonasbevölkerung deklarierte. Auch die Fotografien der mit verschiedenen Waffen aufgenommenen Amaúa waren für die Illustrierung eines Abschnittes zu kriegerischen Konflikten zwischen unterschiedlichen Ethnien sehr gut geeignet.

### **Die Amazonasfotografien als Vorlage zur Gestaltung von Illustrationen für Crevaux' Reisebericht**

In dem Anfang der 1880er Jahre erschienenen Reisebericht des Franzosen Jules Crevaux, der zwischen 1877 und 1882 vier Vermessungs- und Erkundungsexpeditionen in Südamerika durchgeführt hatte, kamen neun Fotografien Frischs als Illustrationsvorlagen zum Einsatz, ohne dass der Fotograf in irgendeiner Form erwähnt wurde.

---

<sup>683</sup> Ebenda, S. 601.

<sup>684</sup> Ebenda, S. 613.

<sup>685</sup> Ebenda, S. 640.

Jules Crevaux (1847-1882) war im Anschluss an sein Medizinstudium in die französische Marine eingetreten.<sup>686</sup> Schon während seiner Tätigkeit als Marinearzt war er zwei Mal in die französische Kolonie Guayana gereist. Aus diesen Erstkontakten reifte bei Crevaux der Entschluss zu eigenen Forschungsreisen in der südamerikanischen Überseekolonie Frankreichs. Auf seiner ersten Expedition im Jahre 1877 untersuchte er in Guayana die Stromgebiete der beiden Flüsse Maroni und Jari, letzterer ein Zufluss des Amazonas. Auf der zweiten, 1878 begonnenen Expeditionsreise untersuchte er zunächst, wiederum in Guayana, die Stromgebiete der Flüsse Oyapok und Paru. Anschließend setzte er seine Expedition in Brasilien auf dem Rio Ica und dem Rio Japurá am Oberen Amazonas fort.<sup>687</sup> 1880 folgte Crevaux' dritte Expeditionsreise ins Amazonasbecken, die ihn ins Stromgebiet des Rio Orinoco führte. Im April 1882, nur wenige Monate nach Beginn seiner vierten Expedition in Südamerika, wurden Crevaux und seine Begleiter vermutlich von Toba-Indianern ermordet.<sup>688</sup> Ab 1879 erschienen die mit Karten und zahlreichen Abbildungen illustrierten Reiseberichte Crevaux' zunächst in der französischen Zeitschrift *Le Tour du Monde*, ehe sie 1883 auch in einem Sammelband publiziert wurden. 1879 erschien der Bericht der 1877 durchgeführten Expeditionen im Landesinneren von Guyana.<sup>689</sup> In zwei getrennten Artikeln erschienen 1880 und 1881 die Berichte seiner 1878 und 1879 durchgeführten Expeditionen in Guyana und Brasilien.<sup>690</sup> Der Bericht zu seiner dritten Expedition in Neugranada (Kolumbien) und Venezuela erschien Anfang des Jahres 1882.<sup>691</sup> Und nach dem Bekanntwerden des Todes von Crevaux publizierte *Le Tour du Monde* einen letzten Exkursionsbericht und eine biographische Skizze Crevaux', beide vom Marineapotheker Lejanne verfasst, der Crevaux auf seiner vorletzten Expedition begleitet hatte.<sup>692</sup> Ins Deutsche übersetzte und kommentierte Auszüge der ersten beiden Reiseberichte Crevaux' waren Anfang der 1880er Jahre mit einer Auswahl an Illustrationen als Artikelserien in der Zeitschrift *Globus*

---

<sup>686</sup> Biografische Angaben zu Jules Crevaux in: Numa Broc: Dictionnaire illustre des Explorateurs et grands voyageurs francais du XIXe siècle. III. Amerika. Paris 1999, S. 99-104.

<sup>687</sup> Crevaux befuhr den Rio Içá bis an den Fuß der Andenkette und wanderte von dort zu dem parallel verlaufenden Rio Japurá, einem weiteren Zustrom des Amazonas, auf dem er anschließend zum Hauptstrom zurückreiste. Der in Brasilien als Rio Içá bekannte 1.800 Kilometer lange Zufluss des Amazonas entspringt in Kolumbien und trägt dort den Namen Río Putumayo. Er bildet heute die Grenze zwischen den Staaten Kolumbien, Peru und Ecuador.

<sup>688</sup> Im November 1881 war Crevaux nach einem kurzen Aufenthalt in Frankreich über Buenos Aires in das Stromgebiet des Rio Paraguay gereist. Vgl. Broc: Dictionnaire illustre des Explorateurs, S. 103.

<sup>689</sup> Jules Crevaux: Voyage d'exploration dans l'intérieur des Guyanes. Exploration du Maroni et du Yari, in: *Le Tour du Monde*, 37/1879, S. 337-416, mit 49 Abbildungen.

<sup>690</sup> Jules Crevaux: De Cayenne aux Andes. Première Partie: Exploration de l'Oyapock et du Parou, in: *Le Tour du Monde*, 40/1880, S. 33-112, mit 62 Abbildungen; derselbe: De Cayenne aux Andes, Deuxième Partie. – Exploration de L'Ica et du Yapura, in: *Le Tour du Monde*, 41/1881, S. 113-179, mit 50 Abbildungen.

<sup>691</sup> Jules Crevaux und E. Lejanne: Voyage d'Exploration. A Travers la Nouvelle-Grenade et le Venezuela. (Rios Magdalena, Le Lesseps ou Guaviare, Orinoco) 1881, in: *Le Tour du Monde*, 43/1882, S. 225-321, mit 68 Abbildungen.

<sup>692</sup> E. Lejanne: „Une excursion du docteur Crevaux chez les Guaraunos“ d'après les notes de Lejanne. (Contient la biographie de Crevaux par Lejanne), in: *Le Tour du Monde*, 44/1882, S. 193-208, mit 11 Abbildungen.

erschienen.<sup>693</sup> 1883 erschien ein Sammelband mit den Reiseberichten der vier Südamerika-  
expeditionen, der mit 253 Holzschnitten illustriert war, von denen die allermeisten bereits in den  
Zeitschriftenartikeln publiziert worden waren.<sup>694</sup> Bei 88 der 253 Abbildungen dienten  
fotografische Abzüge als Bildvorlagen für die Gestaltung einer Illustrationszeichnung. Zu den  
Bildautoren sind keine Angaben gemacht worden, lediglich der fotografische Bildträger wurde  
erwähnt.<sup>695</sup> Bei 120 nach Skizzen, Zeichnungen und Aquarellen Crevaux' oder seines  
Mitreisenden Lejanne erstellten Illustrationen ist hingegen nicht nur die Bildtechnik der  
verwendeten Originalvorlage, sondern auch immer der Bildautor genannt worden.<sup>696</sup> Ähnlich  
verhält es sich bei den Illustrationen, die nach den von Crevaux gesammelten Objekten und  
Tieren hergestellt worden waren oder die aus einer Kombination aus Vorlagen, aus Skizzen,  
Fotografien und schriftlichen Angaben erstellt worden sind.<sup>697</sup> Crevaux und sein Mitarbeiter  
werden eindeutig genannt, während die Fotografen nicht namentlich identifiziert sind.<sup>698</sup>

Auch die an der Herstellung der Druckvorlagen und der Übertragung der Motive auf den  
Holzblock beteiligten Illustrationszeichner, allen voran Edouard Riou, wurden namentlich  
genannt.<sup>699</sup> Riou hatte 189 der 253 Druckvorlagen gezeichnet, darunter alle auf Frischs  
Fotografien basierende Abbildungen.<sup>700</sup> Auffällig ist, dass von den an den Illustrationen  
beteiligten Akteuren allein die Fotografen anonym bleiben. Dies ist kein Einzelfall, der sich nur

---

<sup>693</sup> Die Artikel erschienen ohne Nennung eines Autoren- oder Übersetzernamens: Jules Crevaux' erste  
Reise im Innern von Guayana (1876 bis 1877). In: *Globus*. Bd. 37/1880, S. 1-7, 17-23, 33-38, 49-55, 65-72  
und 81-83. Mit 28 Abbildungen; Von Cayenne nach den Anden . (Jules Crevaux' zweite Reise im  
nördlichen Südamerika 1878 bis 1879). In: *Globus* Bd. 40/1881, S. 1-8, 17-23, 33-38, 49-55, 65-71, 81-86,  
97-103, 257-263, 273-279, 289-295, 305-310 und 321-326, mit 70 Abbildungen.

<sup>694</sup> Jules Crevaux: *Voyages dans l'Amerique du Sud*. Paris 1883. Im gleichen Jahr erschien außerdem ein  
Kartenwerk, in dem die von Crevaux erarbeiteten neununddreißig Karten zusammengefasst waren:  
Crevaux: *Fleuves de l'Amerique du Sud 1877-79*. 39 Karten. Paris 1883.

<sup>695</sup> Im Illustrationsverzeichnis findet sich die Angabe „d'apres une photographie“, in einigen Fällen auch  
eine Angabe, bei der neben der Fotografie noch eine andere Quelle als Bildvorlage, meist eine Zeichnung  
des Autor benutzt wurde: „d'apres une photographie et un croquis de l'auteur“.

<sup>696</sup> Im Abbildungsverzeichnis heißt es, dass diese Illustrationen „d'apres un croquis de l'auteur“, „d'apres  
un croquis de M. E. Le Janne“, „d'apres un dessin de l'auteur“ oder „d'apres une aquarelle de l'auteur“  
angefertigt wurden.

<sup>697</sup> Im Illustrationsverzeichnis heißt es: „d'apres une photographie et un croquis de l'auteur“, „d'apres un  
croquis de M. E. Lejanne et des photographies“, „d'apres une photographie et le texte“, oder „d'apres le  
texte et un croquis“.

<sup>698</sup> In der Zeitschrift *Globus* sind als Angaben zu lesen: „Nach einer Photographie“, „Zum Theil nach  
Photographien“, „Nach den von Dr. Crevaux heimgebrachten Originalen gezeichnet“, „Nach einer Skizze  
von Dr. Crevaux“.

<sup>699</sup> Edouard Riou war einer der bekanntesten und gefragtesten französischen Illustratoren in der zweiten  
Hälfte des 19. Jahrhunderts und hatte unter anderem die Romane bekannter Autoren wie Jules Verne,  
Walter Scott, Victor Hugo oder Alexandre Dumas illustriert. Für das Verlagshaus Hachette hatte er seit  
Anfang der 1860er Jahre regelmäßig als Illustrator gearbeitet. Bei vielen der in der Zeitschrift *Le Tour du  
Monde* oder im Verlag von Hachette publizierten Reisebeschreibungen aus Südamerika, etwa von Biard,  
Marcoy oder Agassiz, hatte Riou mitgearbeitet.

<sup>700</sup> Im Sammelband von 1883 war sogar im Zwischentitel explizit auf die Mitarbeit des Illustrations-  
zeichners Edouard Riou hingewiesen worden: „189 ont ete executes d'apres les dessins de Riou“. Er und  
alle übrigen Illustratoren wurden im Abbildungsverzeichnis namentlich aufgeführt.

im Reisebericht von Jules Crevaux beobachten lässt. In den meisten der zwischen 1860 und 1880 erschienenen Reiseberichte sind die Fotografen, nach deren Aufnahmen die Illustrationen ausgearbeitet worden waren, ungenannt geblieben. Diese Anonymität hängt damit zusammen, dass eine Vielzahl von Reisenden das fotografische Bildmaterial bei unterschiedlichen Berufs- und Amateurfotografen erwarb. Entweder waren die Angaben zu den Fotografen oder Ateliers schon beim Erwerb nicht aufgenommen worden oder später beim Herstellungsprozess der Illustrationen verlorengegangen.<sup>701</sup> Ein weiterer Grund für die Nichtnennung der Fotografen in den Publikationen des 19. Jahrhunderts hing damit zusammen, dass sie von Zeitgenossen im Unterschied zu Zeichnern und Malern nicht als Künstler, sondern als Chemiker und Techniker wahrgenommen wurden, deren Aufgabe darin bestand, die Realität mit der fotografischen Apparatur genau und objektiv abzubilden. Mit dieser Aberkennung des Künstlerstatus galten sie auch nicht als kreative Urheber der Fotografien. Das hatte zur Folge, dass Fotografien in beliebiger Weise benutzt werden konnten, ohne den Namen des Fotografen zu nennen und ohne Nutzungsgebühren für den Bildgebrauch zu entrichten.<sup>702</sup>

Neun Fotografien Albert Frischs waren von Edouard Riou als Vorlage für Illustrationen im Bericht der zweiten Expedition von Jules Crevaux benutzt worden. Für die Illustration der in Tabatinga, an der peruanisch-brasilianischen Grenze, ihr Boot besteigenden Gruppe von Kautschuksammlern<sup>703</sup> hat Riou ohne nennenswerte Eingriffe die Aufnahmen einer Gruppe bolivianischer Ruderleute auf den Holzblock übertragen (Bildband, III. 15). Alle Personen im und am Boot, aber auch die im Hintergrund erkennbaren Figuren und selbst das auf dem Fluss fahrende Dampfboot sind vom Illustrationszeichner übernommen worden. Der bedeutende Eingriff fand in der Umbenennung der Personen und der geographischen Neukontextualisierung auf schriftlicher Ebene statt. In der Bildunterschrift sind die von Leuzinger als bolivianische Ruderer bezeichneten Personen als Kautschuksammler deklariert worden. Und als topographische Bezeichnung der Szene ist nicht mehr Manaus, wie es in der Originalbildlegende heißt, sondern das 1.700 Kilometer weiter flussaufwärts liegende Tabatinga angegeben worden. Bei den übrigen acht Illustrationen nach Frisch-Fotografien lassen sich neben einer neuen Bildlegende gestalterische Eingriffe auf der Bildebene beobachten, die von geringfügigen Änderungen einzelner Bildelemente bis zu einer umfassenden Neugestaltung des Bildes reichen. Bei sechs Illustrationen beschränkte sich Riou in der Bearbeitung der Motive auf das Weglassen oder Hinzufügen von Personen, auf die Ergänzung oder Abänderung einzelner Bildelemente und die Ausgestaltung des Bildhintergrundes. Zur Gestaltung der Abbildung der

---

<sup>701</sup> Eine Ausnahme stellt das Ehepaar Agassiz dar, die in im Abbildungsverzeichnis ihres Reiseberichts explizit die Fotografen benannten, von denen sie die Aufnahmen erworben hatten. Vgl. Agassiz/Agassiz: *A Journey in Brazil*. Boston 1868, S. XVII – XIX.

<sup>702</sup> Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts gab es kaum rechtliche Regelungen zum Umgang mit Fotografien und deren Verwendung als Illustrationsvorlage. Siehe: Bernd Weise: *Pressefotografie*. IV. Die Entwicklung des Fotorechts und der Handel mit der Bildnachricht, in: *Fotogeschichte*, 1994, Heft 52, S. 27-40.

<sup>703</sup> Crevaux: *Voyages* (1883), S. 327, No. 141.

Hütte der Orejones Indianer am *Rio Iça*<sup>704</sup> nutzte Riou die von Frisch in der Nähe dieses Flusses entstandene Aufnahme einer Hütte von *Tecuna*-Indianern (Bildband, III. 16). Den Urwaldhintergrund, die Hütte und die am Eingang zu erkennenden Indianer hat Riou sehr genau auf den Holzblock gezeichnet. Der ebenso deutliche wie bedeutsame Unterschied bezieht sich auf die an Ästen im Bildvordergrund aufgehängten Objekte. In der Originalfotografie sind dort zwei Bastkörbchen zu sehen, die in der Illustration durch zwei menschliche Schädel ersetzt wurden. Diese Maßnahme geschah als Anpassung des Bildmotives an die im Text zu lesende Charakterisierung der *Orejones*-Indianer als Anthropophagen. Riou hatte also für die Bildgestaltung die Fotografie als Grundlage benutzt, sich aber auch vom Text in der Ausgestaltung leiten lassen.<sup>705</sup> Für die Erstellung der Illustration der beiden Indianer Antonio und Gonzalo<sup>706</sup>, die Crevaux bei der Erkundung des *Rio Iça* oberhalb der Siedlung San Miguel begleitet hatten, griff Riou auf eine Fotografie zurück, auf der drei *Miranha*-Indianer während einer Jagdpause inszeniert worden waren (Bildband, III. 17). Er übernahm für die Illustration allerdings nur den stehenden und hockenden Indianer mit den entsprechenden Waffen und der Kleidung. Der Urwaldhintergrund war ebenfalls von Riou gezeichnet worden, er entspricht keiner der Urwaldszenen von den bekannten Aufnahmen von Frisch. Bei der Illustration der Indianer der Ethnien *Carijonas* und *Coreguaje* griff der Illustrator Riou auf Fotografien der *Umaua*- oder *Amaúa*-Indianer zurück, veränderte aber Körper-Schmuck und -Verzierung.<sup>707</sup> Für die Gestaltung der beiden mit Keule und Lanze bewaffneten *Carijonas*-Indianer<sup>708</sup> hat Riou sich der Aufnahmen von zwei *Amaúas*-Indianern bedient (Bildband, III. 18). Er hat für seine Illustrationszeichnung die Körperhaltung und -schmuck, Bekleidung und Waffen zum großen Teil übernommen und nur in kleineren Details neu gestaltet. Die auf der Fotografie abgebildeten stoffartigen Lendenschürze wurden in eng anliegende Baströcke umgezeichnet, wie sie im Text erwähnt waren. Die Bandagen an den Beinen, der Oberarmschmuck, die quer über die Brust und Bauch fallende Kette oder die Kopfbekleidung sowie Ohren- und Nasen-schmuck wurden übernommen. Für die Gestaltung des *Coreguaje*-Indianers<sup>709</sup> übernahm Riou aus der Fotografie eines einzelnen *Amaúa*-Indianers Körperhaltung und Waffen, veränderte lediglich die Kleidung und den Körperschmuck (Bildband, III. 19). Die diagonal über Brust und Bauch laufende Kette wurde durch eine kürzere Halskette, die Bänder an den Beinen wurden durch mit Federn verzierte Bänder ersetzt. Für die Herstellung der Illustration des von Crevaux

---

<sup>704</sup> Crevaux: Voyages (1883), S. 334, No. 143.

<sup>705</sup> Crevaux hatte anlässlich seines Besuches einer kleinen Siedlung von der Anthropophagie der Orejones berichtet. Andree schreibt dazu im Globus: „In der umgebenden Lichtung fand er auf Pfählen fünf menschliche Schädel, die sich jetzt im Pariser Museum befinden“. Zitiert aus: Globus, 40/1881, S. 294.

<sup>706</sup> Crevaux: Voyages (1883), S. 343, No. 149.

<sup>707</sup> Neben den beiden im Folgenden abgebildeten und besprochenen Abbildungen sind in dem entsprechenden Abschnitt des Reiseberichtes zwei Brustporträts der Indianer abgedruckt, auf denen der Kopfschmuck sehr deutlich zu erkennen ist. Auch hier heißt es im Abbildungsverzeichnis, dass die Aufnahmen auf fotografischen Vorlagen basieren. Eine Nutzung von Frisch-Fotografien als Bildvorlage für diese Porträts ist aber nicht eindeutig nachweisbar.

<sup>708</sup> Crevaux: Voyages (1883), S. 361, No. 155.

<sup>709</sup> Ebenda, S. 361, No. 158.

erwähnten Fortunato und seiner Familie<sup>710</sup> hatte sich der Illustrator einer Aufnahme von Indianern der Ethnie *Caixana* bedient (Bildband, III. 20). Er hatte das dort abgebildete Ehepaar, den mit einem Bastrock bekleideten Mann und die neben ihm auf einer Bastmatte hockende Frau übernommen, die übrigen Bildelemente allerdings selbst hinzugefügt. Die von Crevaux erwähnten Hautveränderungen hatte Riou ebenso eingefügt wie die beiden Kinder des Ehepaares. Auch für die Aufnahme der *Quititos*<sup>711</sup> hatte Riou ohne Zweifel auf eine Fotografie von Albert Frisch zurückgegriffen, die ein als halbzivilisiert bezeichnetes Geschwisterpaar der Miranhas aus der Nähe von Manaus zeigt (Bildband, III. 21). Von der Fotografie sind die beiden dort abgebildeten Personen mit ihren Objekten – der Junge hält Lanzen und das Mädchen trägt eine Bananenstaude auf dem Rücken – übernommen worden. Ebenso ist die gesamte Umgebung, der liegende Baumstamm und die Büsche und Äste übernommen worden. Riou hat lediglich bei dem Mädchen den in der Fotografie zu erkennenden langen Rock durch einen knappen Lendenschurz ersetzt und Körperbemalungen hinzugefügt. In der Illustration ist darüber hinaus eine dritte Figur erkennbar, die von Riou eingefügt worden ist. In der Bildlegende ist angegeben, dass die Illustration auf einer Skizze von Crevaux beruht. Möglicherweise hatte Crevaux eine Skizze angefertigt, von welcher der am rechten Bildrand zu erkennende junge Mann mit Bastrock und Lanze in die Illustration übernommen worden ist. Die beiden Personen und das gesamte Bildumfeld finden sich auf Frischs Fotografie und würden eher den Hinweis auf die fotografische Vorlage rechtfertigen. Die beiden folgenden Abbildungen zeigen, dass Riou die fotografischen Vorlagen vor allem zur Gestaltung der Hintergrundelemente nutzte, auf denen er sehr frei eine eigene Szene gestaltete. Er hat für die Gestaltung der Szene eines Verletzten-Transports<sup>712</sup> auf die von Albert Frisch in der Nähe von Manaus am *Rio Tarumá* fotografierte Indianerwohnung zurückgegriffen (Bildband, III. 22). Die in der fotografischen Vorlage zu erkennende Hütte mit den Personen und dem sie umgebenden tropischen Wald sind in der Illustration übernommen worden und dienten Riou allein zur Ausgestaltung eines realistischen Kontextes, in welchen er den im Text beschriebenen Krankentransport einbetten konnte. Auch in der letzten hier beschriebenen Abbildung, einem Angriff durch Indianer<sup>713</sup> hat Riou sich an eine Fotografie von Albert Frisch angelehnt und eine eigene Szene geschaffen (Bildband, III. 23.1 und 23.2). Noch weitergehend als im vorausgegangenen Beispiel hat er in diesem Fall die Fotografie als Vorlage für die Gestaltung einer Illustration und gleichzeitig als Inspirationsquelle benutzt. Die Hütte und die sich darin befindlichen Objekte sind für die Gestaltung der in der Illustration dargestellten Szenerie eines Überraschungsangriffes benutzt worden. Wie in anderen Beispielen auch hat Riou die Personen nach seinen Anforderungen bearbeitet. In diesem Fall aber sind nicht nur neue Personen eingefügt und Körpermerkmale oder Kleidungsstücke und Waffen oder Gerätschaften angepasst worden. Riou hat die in der Originalfotografie in inszenierter Pose aufgenommenen

---

<sup>710</sup> Ebenda, S. 357, No. 153.

<sup>711</sup> Ebenda, S. 369, No. 160.

<sup>712</sup> Ebenda, S. 317, No. 137.

<sup>713</sup> Ebenda, S. 373, No. 161.

Personen aus ihrer Erstarrung befreit und „in Bewegung“ versetzt. Die drei in die Hütte stürmenden Indianer sind ebenso wie die sie abwehrenden Männer – offensichtlich Crevaux und sein mitreisender Gehilfe Apatou – und die im Bild umherlaufenden Hühner nach den Textangaben oder nach einer möglicherweise von Crevaux gezeichneten Skizze entworfen worden. Die in der Fotografie bereits vorhandene, emotionslos in Richtung des Bildbetrachters schauende Indianerfamilie hat Riou als Vorlage für die vor Schrecken zu Boden gehenden und sich in Panik vor den Eindringlingen flüchtenden Indianer benutzt.

Die Fotografien Frischs waren von Riou, der ohne die Unterstützung von Crevaux selbstständig die Illustrationen herstellen musste, nicht nur als Vorlage benutzt worden, die es möglichst genau zu kopieren galt, sondern er verwendete sie als Gestaltungsgrundlage einer eigenen Bildidee. Es kam bei den Illustrationsarbeiten in erster Linie darauf an, die Bildvorlagen so zu nutzen, dass sie mit dem Text des Reiseberichtes kompatibel waren. Die Landschafts- und Porträtaufnahmen Frischs erwiesen sich durch ihre perspektivische Genauigkeit und ihre Detailvielfalt als sehr brauchbar für die Ausgestaltung seiner Illustrationen. Riou schätzte offenbar die detailreiche Genauigkeit der Fotografien, auf denen die physiognomischen Charakteristika, spezifische Kleidung und Waffen oder die Behausungen dargestellt waren. Oft genügten ihm nur kleine Veränderungen in der Bekleidung, um die in der Fotografie aufgenommenen Indianer einer Ethnie als Vertreter einer anderen Ethnie auszuweisen. Zum Teil ließ er Personen weg oder ergänzte Figuren, um die Bilder den entsprechenden Textpassagen anzupassen. Und die Ausgestaltung des tropischen Umfeldes, die Frisch selbst bei den Porträtaufnahmen durch die Kollage mit Pflanzenaufnahmen versucht hatte, nahm er selber neu vor. Die Fotografien Frischs lieferten visuelle Grundlageninformationen: Gesichtszüge, Körperschmuck und Objekte, Landschaften, Tiere und Pflanzen waren dort deutlicher und detaillierter eingefangen als in jedem anderen visuellen oder schriftlichen Medium. Aufgrund der technischen Beschränktheit der Fotografie aber waren die Bilder sorgfältig inszeniert. Zufällige Beobachtungen, einmalige Momente, Begegnungen, Beobachtungen von Ritualen, Tänzen, Aktionen konnten nur mit dem Zeichenstift während der Reise oder auch bei der Herstellung der Holzstichillustrationen abgebildet werden. Die Aufgabe des Illustrators bestand nun darin, aus den unterschiedlichen Informationsquellen ein Bild zusammenzusetzen, das die Kriterien von Authentizität und Wahrhaftigkeit, von Detailtreue und Lebendigkeit miteinander verband. Der Illustrator war also zum kreativen Umgang mit den Fotografien, Zeichnungen und Textangaben aufgefordert. Anders als bei wissenschaftlichen Publikationen, wo sich die Arbeit eines Illustrators auf die möglichst mimetische Kopie beschränkte, bei der jede Veränderung als fehlerhafte Abweichung oder Bildmanipulation im negativen Sinne beurteilt wurde, kam es bei Reiseberichten darauf an, die Informationen aus den verschiedenen Vorlagen zu verbinden und in einem kreativen Gestaltungsprozess ein neues Bild zu entwickeln.

Die Nutzung der Amazonasfotografien von Albert Frisch durch den Illustrator Riou zeigt, wie kreativ mit den Bildvorlagen für die Illustrierung in den Reisebeschreibungen in den 1870er und 1880er Jahren umgegangen wurde. Mit der Angabe, dass eine Illustration „d’après une photographie“ oder „nach einer Fotografie“ hergestellt wurde, sollte in erster Linie Vertrauen für den Wahrheitsgehalt der Abbildung geschaffen werden. Der knappe Verweis auf die technische



Bildvorlage sollte auf die große Detailgenauigkeit und Realitätstreue der entsprechenden Abbildung hinweisen. Allerdings zeigt der Umgang mit den fotografischen Vorlagen von Albert Frisch, dass sich hinter diesen Holzstichabbildungen ein sehr breites Spektrum an Bildern verbirgt, die sich von der fotografischen Vorlage erheblich unterscheiden konnten.

### **Weitere Nutzungen der Amazonasfotos**

Frischs Aufnahmen mit anthropologischen und ethnologischen Motiven gehörten bis zum Beginn der 1890er Jahre zu den einzig verfügbaren vor Ort aufgenommenen Fotografien aus dem brasilianischen Teil des Amazonasgebietes. Erst Ende der 1880er Jahre hatte der Anthropologe und Fotograf Paul Ehrenreich bei seinen Expedition ins Amazonasgebiet aktuellere Aufnahmen hergestellt. Aber dennoch kamen Frischs Fotografien auch noch in den 1890er Jahren in einigen Publikationen zum Einsatz. In der vom Berliner Lehrer Bernhard Langkavel 1892 verfassten Schrift „Der Mensch und seine Rassen“ etwa wurden zwei Abbildungen nach Frischs Amazonasfotos erstellt.<sup>714</sup> (Bildband, III. 24 und 25) Und selbst in Meyers Konversationslexikon aus dem Jahre 1897 war noch eine auf Frischs Aufnahme einer *Miranha*-Indianerin basierende Illustration zu finden.<sup>715</sup> (Bildband, III. 26). Die von Frisch fotografierten Ethnien waren zu diesem Zeitpunkt bereits weitgehend assimiliert. Abzüge seiner Aufnahmen aber waren am Ende des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum weiterhin verfügbar.

---

<sup>714</sup> Bernhard Langkavel: Der Mensch und seine Rassen. Stuttgart 1892, S. 223 und 225.

<sup>715</sup> Meyers Konversations-Lexikon. Fünfte, gänzlich überarbeitete Auflage, Leipzig und Wien 1897, Band 12 (Mauria – Nordsee), S. 134/135, Abbildung: Die Gestalt des Menschen II, No. 6, Begleitillustration zum Artikel „Mensch“, S. 130-136.

## 7 Schlusswort

Ziel dieser als explorative Studie angelegten Arbeit war es, die Produktion von Fotografien aus dem kaiserlichen Brasilien, die Biografien der daran beteiligten Akteure und die Funktionsweise des Bildermarktes detailliert zu rekonstruieren.

Am Beispiel der 1868 angefertigten Amazonasfotografien wurde gezeigt, wie auf der Grundlage vor allem von visuellen Quellen eine historische Rekonstruktion der Herstellung und des Vertriebs der Aufnahmen möglich ist. Die logistische und methodische Herausforderung der Forschungsarbeit bestand darin, die vorhandenen Bilder aufzuspüren, sie zu identifizieren und sie in umfassender Weise „zum Sprechen zu bringen“. Die Originalnegative sind verlorengegangen oder zerstört worden. Es liegen allein historische Abzüge und Reproduktionen vor, die in einer Vielzahl Sammlungen und Archiven in Europa und Brasilien verstreut sind. Vor dieser Arbeit waren die Amazonasfotografien zum großen Teil weder erfasst noch als von Albert Frisch hergestellte Aufnahmen identifiziert worden. Erst die Identifizierung der Amazonasaufnahmen und die Zusammenstellung einer virtuellen Negativserie aus dem vorhandenen Bildmaterial ergab eine Arbeitsgrundlage für weitere Untersuchungen und Analysen zur Produktion und Zirkulation der fotografischen Bilder.

Bei der Auswertung des Bildmaterials sind die Grenzen der Informationsgewinnung aus den visuellen Quellen deutlich geworden. Ohne ergänzende Zusatz- und Kontextinformationen ließen sich lediglich Näherungswerte bestimmen: Die genauen Umstände und Hintergründe der fotografischen Expedition blieben offen, die Reiseroute und –daten ließen sich nur ungefähr bestimmen. Auch die Zahl der hergestellten fotografischen Aufnahmen konnte nur mit einem Näherungswert angegeben werden. Immerhin war auf der Grundlage des Bildmaterials eine sehr genaue Rekonstruktion der Arbeitsweise sowohl bei der Herstellung der Negative im Amazonasgebiet als auch bei der Konfektion der publizierten Amazonasserie in Rio de Janeiro möglich. Das Arbeitsprinzip der systematischen Anfertigung von Mehrfachaufnahmen durch Albert Frisch im Amazonasgebiet konnte ebenso nachgewiesen werden wie die ebenfalls systematische Kollagierung der Porträtaufnahmen der Amazonasindianer durch die Einfügung von fotografischen Hintergründen.

In der Konstruktion der Indianer als „wild“ oder „menschenfressend“ und der tropischen Flora als einem wirtschaftlich nutzbaren Naturmaterial werden die europäischen Konstruktions-, Wahrnehmungs- und Deutungsmuster bezüglich der Tropen sichtbar.<sup>716</sup> Leuzinger und Frisch teilten die Ideen und Vorstellung ihrer europäischen Zeitgenossen, sie waren von dem

---

<sup>716</sup> Zur Konstruktion der Tropen in Texten und Bildern im 19. Jahrhundert siehe: David Arnold: *The Problem of Nature. Environment, Culture and European Expansion*. Oxford 1996; Felix Driver: *Imagining the Tropics: Views and Visions of the Tropical World*. In: *Singapore Journal of Tropical Geography*, 25 / 2004, S. 1-17; Felix Driver; Luciana Martins (Hrsg.): *Tropical Visions in an Age of Empire*. Chicago 2005.

Gedanken über die Unterschiedlichkeit von menschlichen Rassen. In der Motivauswahl, den Bildinszenierungen, den Montagen, in der Konstruktion der Serie und den Bildlegenden lassen sich Belege für die eurozentrische Prägung des Fotografen aus Bayern und des Bilderhändlers aus der Schweiz finden. In dem fotografischen Material spiegeln sich aber nicht allein die zeitgenössischen europäischen Annahmen zu und Vorstellungen von den Tropen wider. Hier zeigt sich auch ihr differenzierter Umgang mit den zeitgenössischen Informationsquellen. Bei einer voreiligen Interpretation der fotografischen Serie als Beispiel für die europäische Sichtweise auf die Tropen im postkolonialen Kontext des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts gingen die erkennbaren Bemühungen um die von mir als „objektiv“ oder „authentisch“ charakterisierten Darstellungen des Oberen Amazonas verloren.

Zur Rekonstruktion der Biografien der an der Produktion und Distribution der Amazonas-fotografien beteiligten Akteure, Georg Leuzinger, Albert Frisch und Franz Keller(-Leuzinger) waren nach langjährigen Recherchen einige bislang unbekannte und unerschlossene Quellen, vor allem aus dem Umfeld der Familien erhoben worden. Diese Dokumente ermöglichten die quellenbasierte Rekonstruktion der Karriere und der Arbeit von Berufsfotografen zum Beginn des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts im kaiserlichen Brasilien. Als ein wichtiger Erfolg kann die Korrektur der bislang gültigen – aber falschen – Rekonstruktion der Funktionsweise der *Officina Photographica* von Georg Leuzinger bezeichnet werden, die auf den brasilianischen Kunsthistoriker Gilberto Ferrez zurück geht. Auf der Grundlage der neuen Quellen konnte nachgewiesen werden, dass Franz Keller nicht die Leitung der fotografischen Werkstatt seines Schwiegervaters innehatte. Vielmehr ließ sich plausibel nachweisen, dass Albert Frisch der für die fotografischen Aufnahmen verantwortliche Mitarbeiter des Schweizer Unternehmers war. Mit der Rekonstruktion der Biographien Leuzingers und Frischs konnten darüber hinaus konkrete Angaben zur Karriere eines Berufsfotografen und eines Bilderhändlers in den Tropen zu Beginn des letzten Drittels des 19. Jahrhundert vorgestellt werden. Albert Frischs Einstieg als Fotograf war einigen zufälligen Begegnungen in Argentinien geschuldet. Auch die Fortsetzung seiner Karriere war eng mit einer Vielzahl persönlicher Begegnungen zunächst in Südamerika und später in Europa verknüpft. In der Rekonstruktion konnte nicht nur die Laufbahn Frischs auf verschiedenen Kontinenten aufgezeigt werden sondern auch seine Entwicklung vom Porträt- zum Landschafts- und Expeditionsfotografen und seine letzte Karrierestation als Reproduktionsspezialist mit eigener Firma in Berlin. Georg Leuzingers erfolgreiche Aktivität im Handel mit Landschaftsfotografien war, wie die Rekonstruktion gezeigt hat, nur von relativ kurzer Dauer und eng mit seinen übrigen Tätigkeiten im Handel mit Büro- und Buchführungsartikeln verknüpft. Die dort erzielten Gewinne erst scheinen ihm die finanziellen Möglichkeiten für die Realisierung der fotografischen Projekte gegeben zu haben.

Zur Funktionsweise des fotografischen Bildermarktes in Brasilien und zum Handel mit Tropenfotografien im letzten Drittel des 19. Jahrhundert liegen nach wie vor sehr wenige Untersuchungen vor.<sup>717</sup> Das Beispiel der Amazonasfotografien zeigt, dass der Markt für diese

---

<sup>717</sup> Siehe etwa für den Handel mit Fotografien von Sklaven und Schwarzen: Prussat: Bilder der Sklaverei.

Aufnahmen relativ eingeschränkt und noch wenig strukturiert gewesen war. Gleichzeitig ließen sich internationale Vertriebswege nachweisen, die aber vor allem mit der besonderen Situation zusammenhingen, dass der Amazonasfotograf Albert Frisch nach Europa zurückgekehrt war und dort in seiner Eigenschaft als Reproduktionsspezialist und durch seine Nähe zu Vertretern der deutschen Völkerkunde seine eigenen Bilder vertrieb.

Die im Auftrag des Bilderhändlers Georg Leuzinger von Albert Frisch hergestellten Amazonasfotografien und deren Nutzung als Forschungsmaterial und Illustrationsvorlage für wissenschaftliche und populärwissenschaftliche Publikationen zeigen schließlich, dass es im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts eine enge Verbindung zwischen sogenannten kommerziellen Fotografen, Wissenschaftlern und populär-wissenschaftlichen Autoren gab. Die abschließende Analyse des Umgangs mit den Amazonasfotografien im wissenschaftlichen und populärwissenschaftlichen Kontext der Länder- und Völkerkunde im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts hat deutlich gemacht, dass nicht allein die Fotografen und Bilderhändler sondern auch die Nutzer der Bilder – Wissenschaftler, Verleger und Illustratoren – als „Autoren“ betrachtet werden müssen, da sie maßgeblich an der Zirkulation, Bearbeitung und an der Neu-Kontextualisierung der Bilder mitgewirkt haben.

# ANHANG

# A. Nachweis der Textabbildungen

## Buch- und Zeitschriftenillustrationen

**Henry Walter Bates: Der Naturforscher am Amazonasstrom. Leipzig 1866.**

3.1.1: Karte des „Stromgebiet des Amazonenstroms“ (ohne Seitenzahl)

5.2.1: Ausschnitt der Karte des Oberen Amazonas [Rio Solimões] (S. VII)

**François-Auguste Biard: Deux années au Brésil. Paris 1862.**

3.2.1: „M. Biard photographiant“ (S. 569)

**Nancy Leys Stepan: Picturing Tropical Nature**

3.2.2: ‚Inhabitant of Manaus‘, photograph by Hunnewell for Agassiz, 1865. (S. 104, Abb. 31)

**Vicente Gesualdo: Historia de la Fotografia Fotografia en América**

4.2.1: Anzeige von Arthur Terry aus dem „The River Plate Hand-Book Guide, Directory and Almanac for 1863“ (S. 126)

**Albert Frisch Junior: Graphische Kunstanstalt Albert Frisch,**

4.2.3: Das 1886 erbaute und bezogene Gebäude der *Kunstanstalt Albert Frisch* (S. 5)

4.2.4: Porträt von Albert Frisch aus dem Jahre 1903 (Frontispiz)

**Franz Keller-Leuzinger: Vom Amazonas und Madeira. Stuttgart 1874.**

4.3.1: Topografische Karte des Rio Madeira (S. 150)

4.3.2: Porträt von Franz Keller-Leuzinger (Frontispiz)

4.3.3: Holzstichillustration: Schildkrötenjagd auf dem Madeira (S. 34)

**Friedrich Hellwald: Naturgeschichte der Menschheit**

4.3.4 Illustrationszeichnung von Franz Keller-Leuzinger: „Mischlingstypen aus den Südpfevinzen Brasiliens“ (S. 492)

**Martius: Flora Brasiliensis**

5.1.1: „Silva Montium Serra dos Orgãos declivia obumbrans, in prov. Rio de Janeiro“, aus: Band I.1, Tabulae Physiognomicae LIX

5.1.2: Attalea II. Indaya“, aus: Band III.2, Tafel 100

**Almanak Laemmert**

4.1.2: Anzeige von Leuzinger mit den 1861 und 1862 erhaltenen Medaillen (1863, Rubrik *Papierhandel und Bürobedarf*, S. 590)

4.1.3: Anzeige (1874, Rubrik *Papierhandel und Bürobedarf*, S. 759)

4.1.4: Werbeanzeige der Firma „G. Leuzinger & Filhos“ (1877, Rubrik *Papierhandel und Bürobedarf*, S. 879)

## **Archivmaterial**

### **Instituto Moreira Salles, Rio e Janeiro**

- 4.1.5: Originalabzug der Aufnahme von Rio de Janeiro aus der Casa Leuzinger (ca. 1866), und Lichtdruckreproduktion desselben Abzuges von Albert Frisch (ca. 1930) aus dem Album „Brasilien“
- 4.3.3: Originalzeichnung Schildkrötenjagd auf dem Madeira. Fotografische Reproduktion der Originalzeichnung mit der Signatur: „FKeller 1869“
- 5.1.1: Aufnahme aus dem Orgelgebirge von Georg Leuzinger: “Serra dos Orgões, meio a Serra No. 5. Orgões, o Garrafão.” “Ph. de G. Leuzinger”
- 5.1.2: Lichtdruck einer Palme von Albert Frisch, ca. 1930 (Album “Brasilien”, No. 91)

### **Nationalbibliothek Rio de Janeiro**

- 5.1.3: Aquarell von Franz Keller, aufgenommen am 6. März 1868 am Lago January.), Reproduktion aus: Revista de Historia da Biblioteca Nacional 5/2009, S. 76
- 5.1.4: Aquarell von Franz Keller, aufgenommen im April 1868 am Lago de *Puraque-Coára*. Reproduktion aus: [Katalog] „Amazônia Brasileira.” Rio de Janeiro 1969, S. 78.

### **Ethnologisches Museum der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz**

- 6.1.2: Firmenstempel der Kunstanstalt Albert Frisch auf dem Karton der 1911 an das Berliner Völkerkundemuseum verkauften Lichtdrucke

### **Weltmuseum Wien**

Umschlagfoto: Ausschnitt aus Serienfoto No.13 der Amazonasaufnahmen: „Tonantins.“ Aus dem Album „Amazonas“ (Fotosammlung, Inv.-Nr. VF\_26139\_13)

### **Vavy Pacheco (Privatbesitz), São Paulo: Nachlass von Franz und Sabine Keller-Leuzinger**

- 4.1.1: Porträt von Georg Leuzinger, Carte-de-visite, ca. 1866. (Porträtalbum)
- 4.1.7: Kaschierpappe für Carte-de-visite-Fotografien und Detailvergrößerung mit einer Werbeanzeige von G. Leuzinger.
- 4.2.2: Porträt von Albert Frisch (zugeschrieben), ca. 1865. Aufgenommen im Atelier von Stahl & Wahnschaffe, Rio de Janeiro.
- 6.1.1: Werbestempel auf den Untersatzkartons der Carte-de-Visite-Fotografien von Georg Leuzinger aus den Jahren zwischen 1866 und 1869.

### **Ruy Silva e Souza (Privatbesitz), São Paulo: Sammlung**

- 6.1.1: Werbestempel auf den Untersatzkartons der Carte-de-Visite-Fotografien von Georg Leuzinger aus den Jahren zwischen 1866 und 1869.

### **Beat Kleiner (Privatbesitz), Zürich: Nachlass von Hermann Kummeler**

- 4.1.6: Landschaftsaufnahme von Rio de Janeiro aus der Casa Leuzinger

## **B. Archive und Sammlungen**

### **Brasilien**

Centro Cultural Povos da Amazônia, Manaus

Nationalbibliothek, Rio de Janeiro

Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro

Vavy Pacheco Borges (Privatsammlung), São Paulo

Ruy Souza e Silva (Privatsammlung), São Paulo

### **Deutschland**

Stadtarchiv Augsburg

Ethnologisches Museum, Berlin

Ibero-Amerikanisches Institut, Berlin

Städtisches Museum Braunschweig

Klaus Frisch (Privatsammlung), Daxberg

Generallandesarchiv, Karlsruhe

Rautenstrauch-Joest-Museum, Köln

Leibniz Institut für Länderkunde, Leipzig

Stadtarchiv, Mannheim

Engelhorn-Reiss Museen, Mannheim

### **Österreich**

Weltmuseum Wien

### **Schweiz**

Landesarchiv des Kantons Glarus

Beat Kleiner (Privatsammlung), Zollikon



## C. Dokumente

### C.1 Amazonasfotografien: Alben und Konvolute

Die Amazonasfotografien sind durch Bildvergleich mit den Originalfotografien von Albert Frisch im Album „Amazonas“ (C.1.2) identifiziert worden. Die dort zusammengefassten 98 Amazonasfotografien tragen die Seriennummern 1 bis 98 und sind auf Kartons der Firma Leuzinger mit den entsprechenden französischen Bildlegenden kaschiert. Diese Bildlegenden entsprechen den Texten im Angebotskatalog der Firma Leuzinger aus dem Jahre 1869 (C.1.1).

Die identifizierten Amazonasfotografien in den verschiedenen Alben und Konvoluten wurden mit den entsprechenden Nummern der publizierten Amazonasserie bezeichnet. Bei abweichenden Negativen des gleichen Motivs wurde dieses durch die Ergänzung „b“ gekennzeichnet. Bei den Kollagefotografien ist jeweils in Klammern (+No) das verwendete Hintergrundbild angegeben worden. Kollagebilder ohne einmontierten Hintergrund haben den Zusatz: (+00) erhalten. Die Albert Frisch zugeschriebene Aufnahme einer einzelnen Frau (Bildband: II, 102) wurde als Hintergrundmotiv bei den Serienbildern No. 17 bis 19 verwendet wurde, ist als (No. 102) geführt worden. Die Abbildungen der Amazonasfotografien sind im Bildband dieser Arbeit reproduziert.

#### C.1.1 Katalogheft der Firma Leuzinger mit den 98 Amazonasfotografien aus dem Jahre 1869, 16 Seiten

Titel: „Resultat d'une Expédition Photographique sur le Solimões ou Alto Amazonas et Rio Negro, faite pour compte de G. Leuzinger, Rue d'Ouvidor 33 et 36, par Mr. A Frisch, descendant le fleuve dans un bateau avec 2 rameurs, depuis Tabatinga jusqu'à Manáos. 1869 Typographie de G. Leuzinger, 33 Rue 7 Septembre. Rio de Janeiro“ (Abbildung des Titelblatts in Bildband: II. 104)

Standort: Nationalbibliothek, Rio de Janeiro

Abschrift:

#### **Alto Amazonas, ou Solimões.**

N.º 1. **Loetitia** (rive gauche) Poste militaire Péruvien, fondé en 1868 où l'on se propose de faire une Colonie d'Indigènes, à 2 lieues de *Tabatinga*.

N.º 2. **Tabatinga** (rive gauche) (côté du Pérou), dernier poste militaire brésilien, à la frontière du Pérou, fondé en 1766.

N.º 3. **Tabatinga** (rive gauche) (côté du Brésil), 1.<sup>re</sup> **Station** de la ligne des bateaux à Vapeur, poste militaire brésilien, à la frontière du Pérou.

- N.º 4. **Malocca** (rive droite) Habitation d'Indiens sauvages *Técunas* avec le cacique (*Tuxaúá*) et sa fille; 10 lieues audessous de *Tabatinga*.
- N.º 5. **La Cuisine** de la *Malocca* N.4, qui se trouve toujours à une petite distance de l'habitation.
- N.º 6. **L'Intérieur** (rive gauche) d'une habitation d'Indiens sauvages *Técunas* sur la rivière *Caldeirão*, confluent de l'Amazonas, avec une famille entière; le père, la mère, la fille et la grand-mère.
- N.º 7. **Técunas** Indiens sauvages dans la forêt, (homme et femme) sur la rivière *Caldeirão* confluent de l'Amazonas.
- N.º 8. **Mantú** Chef des *Tecúnas* avec ses 2 femmes.
- N.º 9. **S. Paulo** (rive droite) **2.º Station** de la ligne des bateaux à Vapeur, l'Ancrage se trouve au pied de la Colline, 800 habitants.
- N.º 10. **Malocca** Habitation d'Indiens sauvages *Miranhas*, sur la rivière *Iça*, à 35 lieues de son embouchure dans l'Amazonas (rive gauche).
- N.º 11a. **Miranhas** Indiens Antropophages à la Chasse, ils gardent dans la bouche une boule composée de feuilles, séchées, pilées de l'arbre *Cocca*, mêlées aux cendres du bois *Embaúba* et alors appelée *Ipadiú*, qui les soutient forts et vigoureux pendant 3 jours sans prendre d'autre nourriture.
- N.º 12a. **Miranhas** femmes sauvages dans leur costume habituel.
- N.º 13a. **Tonantins** (rive gauche) **3.º Station** des bateaux à Vapeur, située sur le Lac du même nom, contenant 15 maisons et 60 habitants, avec le Vapeur de la ligne *Icamiaba* et le bateau du photographe, qui a fait 400 lieues de route sur l'Amazonas et ses confluent en 5 mois de temps, lui et 2 hommes.
- N.º 14. **Tonantins** Une habitation de la ville.
- N.º 15. **Lac** de *Tonantins* avec le vapeur *Bravo*.
- N.º 16. **Malocca** (rive gauche) ou habitation des Indiens sauvages, *Caixanás*, à 10 lieues de *Tonantins*.
- N.º 17. **Caixanas** (rive gauche) Indiens sauvages à la chasse dans la forêt avec *Carabatana*, un carquois plein de flèches empoisonnées et le sac de *Sumaúma*.
- N.º 18. **Caixanas** (rive gauche) Indiens sauvages (homme et femme).
- N.º 19. **Caixanas** (rive gauche) Indiens sauvages (femme et homme), avec la lance et la couronne de Lianes sur la tête, peuplade très passifique d'un teint très-clair.
- N.º 20. **Sappó** (rive droite) endroit où logèrent anciennement les *Cataúxi*. Réunion du *Jutahi*, non exploré avec l'arbre remarquable *Tururi* (*Sterculia Ivira*, Aub.) de 180 pieds de hauteur et dont les Indiens se fabriquent des vêtements d'une pièce de l'écorce intérieure (voir le Bolivien N. 81).
- N.º 21. **Miranhas** demi civilisés, de la rivière *Japurá* coté droit de l'Amazonas, ne parlant cependant pas le portugais.
- N.º 22. **Popunha** sans épines (iconnu de nous botaniquement) Palmier très-rare, près de *Jutahi*.
- N.º 23. **Fonte Boa** (rive droite) **4.º Station** des bateaux à Vapeur, sur le lac de *Fonte Boa*, la colline est entourée de sources d'eau excellente. Fondée par lès Jésuites en 1776.
- N.º 24. **Le Lac Curúa** (rive droite) 50 lieues au-dessous de *Fonte Boa*, avec un canot d'Indiens soumis, *Miranhas*, allant à la *Roça* (plantation).
- N.º 25. **Le Palmier Assai** (*Euterpe oleracea*, Mart.) donnant une boisson très-rafraîchissante.
- N.º 26. **Groupe de Palmiers** remarquables:

1 *Murity* (*Mauritia flexuosa* Mart.)

2 *Assai* (*Euterpe oleracea* Mart.)

3 *Bacabâ-i* (*OEnocarpus Bacaba* Mart.)

dont on prépare des boissons nourrissantes et rafraîchissantes en même temps.

N.º 27. **Palmiers** *Pachiuba bariguda* (*Iriarte ventricosa*, Mart.) très-rare.

N.º 28. **Urucurana** (*Hieronymia alchorioides* (?) Fr. all.) arbre de 150 pieds de haut, donnant des fruits avec lesquels on prend le poisson.

N.º 29. **Feitoria** *Pirrarucú*. (Pêcherie du poisson *Pirrarucú*) sur la plage de *Genipappo* sur l'Amazonas, rive droite, vis-à-vis de la 1.<sup>re</sup> embouchure du *Japurá*.

N.º 30. **Pirarucú** (*Sudis Gigas*, Cuv.) 9 pieds de long. Poisson de l'Amazonas, dont on pêche de 100 à 150 mille Arrobas par an. (Article d'exportation.)

N.º 31. **Pirarucú** (*Sudis Gigas*, Cuv.) Dito, pris du côté de la tête.

N.º 32. **Jacaré** sur pied, d'une longueur de 18 pieds. On en trouve des milliers dans les lacs voisins du grand fleuve.

N.º 33. **Jacaré** couché sur le côté.

N.º 34. **Palmiers** *Jaiúari*. (*Astrocaryum Jauari* Mart.) dont on ne mange pas le fruit.

N.º 35. **Peixe boi** (*Manatus americanus*, Desm.) dans sa position naturelle dans l'eau, 9 pieds de long.

N.º 36. **Peixe boi** (*Manatus americanus*, Desm.) Dito du côté de la tête.

N.º 37. **Habitation** provisoire des Antropophages *Amaúas*, sur le *Japurá*, à 35 lieues de l'Amazonas; venus de la Nouvelle Grenade.

N.º 38. **Amaúas** Indiens Antropophages assis et debout avec armes et ornements.

N.º 39. **Amaúas** Indiens Antropophages debout, avec massue et lance.

N.º 40. **Amaúas** Indiens Antropophages avec massue, apprêts de combat.

N.º 41. **Amaúas** Indiens Antropophages avec lance empoisonnée, apprêts de chasse.

N.º 42. **Amaúas** Indiens Antropophages, position pour frapper avec la *Guiarú* (Massue).

N.º 43. **Amaúas** Indiens Antropophages avec arc et flèches.

N.º 44. **Sítio** de *Tapuyas* (métis), avec toute une famille, au lac de *Ixiticca*, avec plantation de *Capauçú* (cacao blanc).

N.º 45. **Sítio** de *Tapuyas* (métis), au bord du *Solimões* avec 2 arbres *Assacú*, dont la sève brûle instantanément la peau.

N.º 46. **Mueratinga** (inconnu de nous botaniquement). 200 pieds de haut, bois de construction.

N.º 47. **Maniji** (inconnu de nous botaniquement). arbre de 120 pieds de haut, produisant des fruit excellents dans le genre des mûres.

N.º 48. **Village** (rive gauche) d'Indiens soumis *Paçé*; sur le *Panellas*.

N.º 49. **Palmiers** *Múriti* (*Mauritia flexuosa*, Mart.) 100 pieds de haut, dont le fruit est mangeable.

N.º 50. **Groupe** de 3 Palmiers *Múriti* (*Mauritia flexuosa*).

N.º 51. **Forêt vierge** sur l'Amazonas avec un *Sumaúma* (*Eriodendron Sumauma*, Mart.) de 220 pieds de haut et 8 à 12 pieds de diamètre, produisant une capsule de la grandeur d'un petit Melon, remplie de grains entourés d'un coton soyeux magnifique.

N.º 52. **Seringueira** Arbre à Caoutchouc ou gomme élastique (*Siphonia elastica*, Pers.) 100 pieds de haut. Les Indiens *Cambebas* furent les premiers qui préparèrent cette résine.

N.º 53. **Páo Mulato** (Mirtaceae facies) 160 pieds de haut, combustible extraordinaire, brûlant tout vert.

N.º 54. **Castanheiro** (Chataignes du Pará) (*Bertholletia excelsa* H. et B.) arbre de 180 pieds de haut, excellent bois de constructions navales; ses fibres sont la meilleure étoupe pour calfat, et les noix contenues dans des capsules, sont très appréciées en Europe. Il y en a des forêts entières.

N.º 55. **Forêt vierge**, défriché (rive droite) à 180 lieues de *Tefé*, sur l'Amazonas, dont le propriétaire (portugais) a eu l'admirable et peu commune idée, de laisser un exemplaire de chaque qualité d'arbres, debout 1, *Castanheiro*, 2, *Mimosa*, 3, *Arraratuco*, 4, *Tinambucca*.

N.º 56. **Tinambucca** (inconnu de nous botaniquement) sur l'Amazonas, 170 pieds de haut, arbre dont les Indiens construisent les pirogues de grande dimension.

N.º 57. **Cumarú** (*Dipterix odorata*, W.) 140 pieds de haut, bois de constructions navales, le fruit renferme une gousse, contenant un pois dont on extrait une huile qui est un des meilleurs parfums connus; (Article d'exportation)

N.º 58. **Caiaúe** (*Elaeis melanococca*, Gaert.) Palmier bas serpentant sur le bord de l'Amazonas, on prépare avec son fruit de l'huile de table.

N.º 59. **Bacaba-i** (*Oenocarpus Bacaba*, Mart.) Palmier de 25 pieds, dont le fruit préparé donne une boisson excellente.

N.º 60. **Japurá** (rive gauche) grande Rivière, venant de la Nouvelle Grenade; avec un bateau chargé de ce pays, en route depuis 12 mois pour se rendre à *Coari*; y vendre ses produits et remonter ensuite l'Iça pour s'en retourner.

N.º 61. **Tefé** ou **Ega** (rive droite) 5.<sup>me</sup> **Station** de la Compagnie, sur le lac de *Tefé*, à une lieue de sa jonction avec l'Amazonas, chef-lieu de la Comarca, 800 habitants fondé par les Missionnaires Carmes. (élevé à chef-lieu en 1759.)

N.º 62. **Coco da Bahia** (*Cocos nucifera*, Linn.) au bord du lac de *Tefé*, dont toute l'extension est encore inconnue, l'extrémité du lac étant habitée par des sauvages cruels.

N.º 63. **Miranhas** (rive droite) Indiens demi civilisés près du lac *Arini* (père et mère), dont la femme porte un régime de Bananes indigènes, appelées *da Terra*.

N.º 64. **Miranhas** Indiens demi civilisés près du lac *Arini* (frère et soeur); la fille porte un régime de Bananes indigènes appelées *da Terra*.

N.º 65. **Coari novo** (rive droite) 6.<sup>me</sup> **Station** de la Compagnie sur le lac *Coari*, bord de l'Amazonas avec 100 habitants, fondé il y a 10 ans. L'ancien *Coari*, fondé par les Carmes en 1758, se trouve sur une presqu'île au milieu du lac.

N.º 66. **Carana** (*Mauritia gracilis*, Wall.) végétation de marais ou de terrains inondés sur le lac *Coari*.

N.º 67. **Hutte de Seringueiro** (fabricant de caoutchouc).

N.º 68. **Fabrication de caoutchouc** opérée principalement par la fumée de la semence des Palmiers *Urucuri* e *Najá* que l'on met dans le feu.

N.º 69. **Gudajas** (rive gauche) 7.<sup>me</sup> **Station** de la Campagne à Vapeur sur l'Amazonas, fondée par la même compagnie en 1866. (400 habitants.)

N.º 70. **Muras** (rive droite) Indiens domestiques sur le lac *Januacá*, homme, femme et enfant pêchant à la flèche.

N.º 71. **Famille** (rive gauche) du Cacique *Caracraí*, les derniers de la tribu *Paçé*, venue du *Rio Iça*, 1 Indienne pur sang de la tribu *Maraúá*, 1 Indienne pur sang de la tribu *Cataúxi*, avec deux mamelucas.

## **Rio Negro.**

N.º 72. **Manáos** extreme gauche }

N.º 73. **Manáos** le centre }

N.º 74. **Manáos** extême droite }

Panorama de la Capitale de la province “*Alto Amazonas*”, fondée primitivement par les Carmes et érigée en Capitale de la Comarca par le gouverneur M.<sup>l</sup> da Gama Lobo d’Almada en 1695, possède actuellement 2000 habitants.

N.º 75. **Manáos** le Port. **8.<sup>me</sup> station** de la Compagnie.

N.º 76. **Manáos** avec le Cimetière antique d’Indiens *Manáos*.

N.º 77. **Manáos** *Igarapé do Correio* (Rivière de la Poste).

N.º 78. **Manáos** Maison de *Tapuyas*.

N.º 79. **Manáos** une famille de *Tapuyas*, à la porte de leur maison, dans une rue de la ville.

N.º 80. **Manáos** une fileuse.

N.º 81. **Indien** Bolivien à Manáos avec son vêtement, fait d’une pièce des fibres du *Tururí*, voir N. 20.

N.º 82. **Manáos** un Groupe de rameurs Boliviens.

N.º 83. **Manáos** Indienne *Tecúna*, puisant de l’eau.

N.º 84. **Manáos** Indienne *Tecúna*, portant de l’eau.

N.º 85. **Metis** au bord d’un lac.

N.º 86. **Metis** la mère et l’enfant.

N.º 87. **Igarapé** de Saint Vicent, près de *Manáos*.

N.º 88. **Carana-i** (Mauritia Carana, Mart.) Palmiers et chemin à travers un Marais, près de *Manáos*.

N.º 89. **Carana** (Mauritia species).

N.º 90. **Une famille de bateliers Boliviens** à *Manáos*.

N.º 91. **Palmiers Tucumans** (*Astrocaryum Tucuma*, Mart.)

N.º 92. **Campement de bateliers Boliviens** dans le port de *Manáos*.

N.º 93. **Campement de bateliers Boliviens** dans le port de *Manáos*, avec un malade.

N.º 94. **Bateliers Boliviens** s’embarquant dans le port de *Manáos*.

N.º 95. **Hutte d’Indiens**, soumis à *Tarumá* (*Rio Negro*).

N.º 96. **Palmier** *Pupunhas* avec épines (*Guilielma speciosa*, Mart.)

N.º 97. **Tarumá** confluent du *Rio Negro*, avec le canot du photographe.

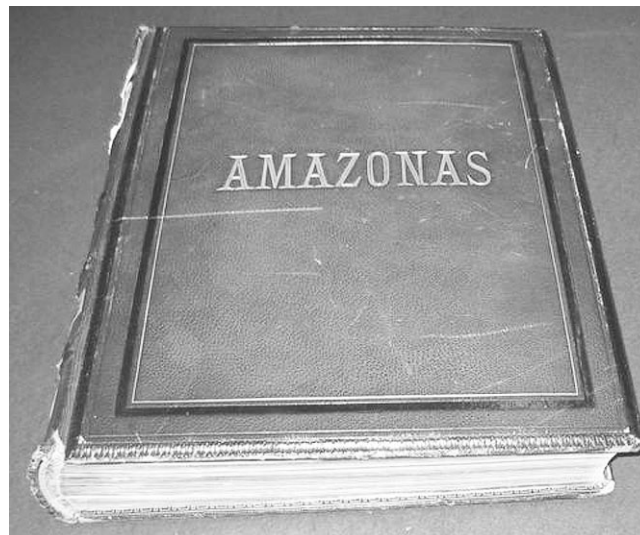
N.º 98. **Un Bouquet** de Parasites.

### **C.1.2 Album: "AMAZONAS" (41,5 x 34 cm) mit 98 auf Originalkartons kaschierten Albuminabzügen von Georg Leuzinger**

Amazonasbilder: 98 Albuminabzüge (ca. 190 x 235 mm) auf den Kaschierpappen der Casa Leuzinger

No.: 1, 2, 3, 4, 5a, 6a, 7, 8(+66), 9, 10, 11a(+91), 12a(+67), 13a, 14, 15, 16, 17(+102), 18(+102), 19(+102), 20a, 21, 22a, 23, 24a, 25, 26, 27a, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38(+25), 39(+25), 40(+87), 41(+87), 42(+55), 43(+55), 44, 45a, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54a, 55, 56, 57, 58, 59, 60a, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72-74 (Panorama), 75, 76, 77a, 78, 79, 80, 81(+00), 82(+00), 83, 84, 85a(+28), 86(+89a), 87a, 88, 89a, 90a, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98

Abbildung: Umschlag Album „Amazonas“:



Standort: Weltmuseum Wien, Fotosammlung (Signatur: VF\_Alb\_47)

### **C.1.3 Album: Albert Frisch Junior: Brasilien. 106 Photographien. Aufgenommen von Albert Frisch Senior um 1860. [Berlin 1930].**

Amazonasbilder: 66 Lichtdrucke (ca. 130 x 180 mm)

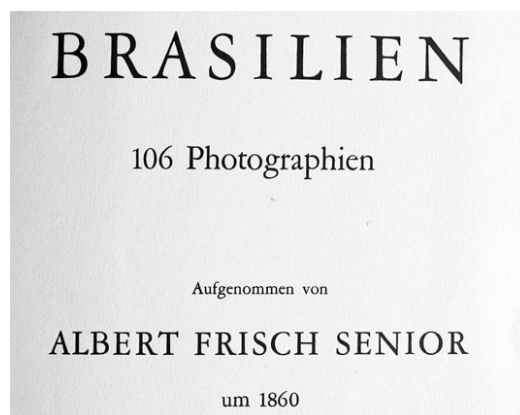
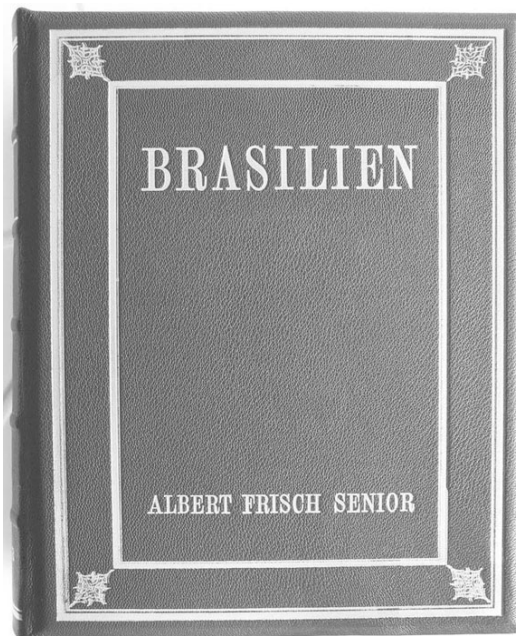
No.: 2, 4, 5a, 6a, 7, 12a(+67), 13a, 16, 17(+102), 18(+102), 19(+102), 20a, 22a, 25, 26, 27b, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 38(+25), 39(+25), 42(+55), 43(+55), 44, 45a, 46, 48, 49, 51, 54a, 55, 56, 57, 58, 59, 60a, 61, 63, 66, 67, 70, 73, 75, 78, 79, 80, 81(+00), 82(+00), 83, 84, 88, 89a, 90a, 90b, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97

Kommentar: 39 Aufnahmen in dem Album zeigen Motive aus Rio de Janeiro, der kaiserliche Sommerresidenz Petrópolis und dem Umland von Rio de Janeiro (Serra dos Órgãos), ein Motiv ist in den USA aufgenommen und zeigt die Niagara Fälle. Im Album sind die Fotografien nicht in

der Reihenfolge der Serie von Georg Leuzinger abgedruckt, Amazonasbilder und die Fotografien aus Rio de Janeiro sind nicht systematisch getrennt worden. Untertitel und Bildlegenden sind ebenfalls nicht übernommen.

Besitzer der Originalfotografien, nach denen die Lichtdrucke produziert wurden, war Albert Frisch. Die Originalaufnahmen gingen in das Archiv der Kunstanstalt Albert Frisch (Berlin) über, das während des Zweiten Weltkrieges zerstört wurde. Das vorliegende Album ist über Eberhard Frisch an seinen Sohn Klaus Frisch, einem Enkel von Klaus Frisch weitergegeben worden, der es 2005 dem Instituto Moreira Salles (Rio de Janeiro) übergeben hatte.

Abbildungen: Umschlag und Innentitel Album „Brasilien“



Standort: Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro

#### **C.1.4 Konvolut: "Tipos humanos e aspectos naturais"**

Amazonasbilder: 14 Albuminabzüge (ca. 190 x 235 mm) auf den Kaschierpappen der Casa Leuzinger

No.: 5a, 25, 28, 30, 33, 41, 42, 44, 61, 79, 86(+89a), 89a, 93, 94

Kommentar: Das Konvolut gehört zur 25.000 Aufnahmen umfassenden Sammlung des brasilianischen Kaisers Dom Pedro II, die nach dessen Abreise ins europäische Exil in Brasilien blieb und in die nationale Bibliothek unter dem Namen seiner Frau („Coleção D. Thereza Christina Maria“) eingegangen ist.

Standort: Nationalbibliothek, Rio de Janeiro

#### **C.1.5 Album: "Vistas de Amazonas. Imperio no Brasil"**

Amazonasbilder: Album mit 86 Amazonasfotos (Format und Bildträger unbekannt)

No.: 1, 2, 3, 4, 5a, 6a, 7, 8(+00), 9, 10, 11a(+00), 12b(+67), 13a, 14, 15, 16, 18(+00), 19(+00), 20a, 21, 22a, 23, 24a, 25, 26a, 27b, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38(+00), 40(+00), 42(+00), 43(+00), 44, 45a, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54a, 56, 57, 58, 59, 60a, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 75, 76, 77b, 78, 79, 80, 82(+00), 83, 85b(+00), 86(+00a), 87a, 88, 89a, 90a, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 102

Kommentar: Zum Album gehört ausserdem eine Indexliste mit 94 Fotografien. (Abbildung im Bildband: II. 105) Die Angaben entsprechen in Form und Inhalt den Beschreibungen im Katalog der Firma Leuzinger (C.1.1)

Abbildung: Umschlag Album



Standort: Centro Cultural Povos da Amazônia, Manaus



### **C.1.6 Album "Rio de Janeiro et ses environs", Familienumfeld Leuzinger**

Amazonasbilder: 7 Albuminabzüge (ca. 190 x 235 mm)

No.: 5a, 6b, 10, 11b(+58), 85a(+28), 90b, 96

Kommentar: Die Fotografien von Albert Frisch gehören zu einem Album mit insgesamt 42 Aufnahmen, alle aus dem Hause Leuzinger.

Standort: Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro

### **C.1.7 Album (ohne Titel) aus dem Familienumfeld Leuzinger**

Amazonasbilder: 12 Albuminabzüge (ca. 190 x 235 mm)

No.: 4, 5, 79, 95, 96; 101; Detailvergrößerungen der No.: 11, 17, 19, 38, 40, 42

Kommentar: Die Fotografien gehören zu einem Album mit insgesamt 102 Aufnahmen, alle aus dem Hause Leuzinger. In dem Album befindet sich die Albert Frisch zugeschriebene Aufnahme der Familie Keller (Bildband II. 101)

Standort: Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro

### **C.1.8 Sammlung von Pedro Corrêa do Lago**

Amazonasbilder: 20 Albuminabzüge (ca. 190 x 235 mm)

No.: 5a, 16b, 25, 26, 27a, 29, 34, 50, 52, 58, 61, 66, 77a, 81, 88, 89a, 95, 96, 97, 98

Standort: Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro

### **C.1.9 „Coleção Gilberto Ferrez“, im 20. Jhdt. erworbene Aufnahmen**

Amazonasbilder: 15 Albuminabzüge (ca. 190 x 235 mm)

No.: 4, 5a, 6b, 16, 17(+00), 39(+00), 40(+00), 41(+00), 45, 60a, 60b, 78, 83, 87

Standort: Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro

### **C.1.10 Nachlass Franz Keller-Leuzinger**

Amazonasbilder: 25 Albuminabzüge (ca. 190 x 235 mm) auf den Kaschierpappen der Casa Leuzinger

No.: 5a, 6a, 16, 19(+102), 22a, 24a, 31, 35, 36, 38(+25), 45a, 48, 60a, 61, 64, 70, 75, 76, 77b, 79, 82, 84, 90a, 92, 101

Kommentar: 24 Amazonasfotografien in schlechtem Zustand befinden sich auf den nummerierten Originalpappen der Casa Leuzinger. Eine weitere Aufnahme ist auf demselben

Karton, aber ohne Bildlegende kaschiert und wurde Albert Frisch zugeschrieben. Die 25 Abzüge sind in einer Mappe aufbewahrt, in der sich weitere Fotografien aus dem Atelier von Georg Leuzinger befinden. Sie gehört mit weiteren Porträtalben zum Nachlass von Franz Keller-Leuzinger und seiner Frau Sabine.

Standort: Vavy Pacheco Borges (Privatbesitz), Sao Paulo

### **C.1.11 Album: “Vues de l’Amazone”,**

Amazonasbilder: 44 Albuminabzüge (ca. 190 x 235 mm) zum Teil beschnitten

No.: 3, 5, 6b, 10, 11b(+58), 13a, 13b, 15, 16, 18(+102), 19(+102), 21, 23, 24b, 26, 28, 29, 32, 33, 35, 38(+25), 40(+87), 45a, 46, 47, 57, 59, 60a, 60b, 66, 68, 70, 71, 77b, 79, 82(+00), 84, 86, 87, 88, 90c, 92, 94, 96

Kommentar: Die 44 Abzüge stammen aus einem zerlegten Album mit dem Titel: “Vues de l’Amazone”, zu dem ausserdem zwei Vorsatzblätter erhalten sind. (Siehe Bildband: II. 106 und 107)

Nach Angaben des jetzigen Besitzers, der das Album in Brasilien erworben hat, befanden sich in dem Album ehemals 58 carte-de-visite Fotografien, die Motive aus Rio de Janeiro zeigten und auch aus der Casa Leuzinger stammten.

Die Amazonasfotos sind nicht auf den Originalkartons kaschiert, sondern auf einfache Kartons, auf die unterhalb der Bilder eine auf einem kleinen Papierzettel gedruckte Bildlegende gedruckt ist. Es handelt sich dabei um Texte, die aus einem Angebotskatalog der Firma ausgeschnitten worden sind.

Standort: Ruy Souza e Silva, (Privatbesitz), Sao Paulo

### **C.1.12 Sammlung von Ruy Souza e Silva**

Amazonasbilder: 23 Albuminabzüge (ca. 190 x 235 mm) zum Teil auf Originalkartons der Firma Leuzinger

No.: 6a, 7, 10, 11a(+91), 13a, 18(+00), 19(+102), 25, 34, 38(+25), 45a, 64, 71, 77b, 79, 81, 83, 89, 90a, 95, 96, 99, 100

Kommentar: Die fotografisch reproduzierten Zeichnungen von Franz Keller (No. 99 und 100) sind in dieser Sammlung. (Bildband II. 99 und 100) Die Bilder hat Ruy Souza e Silva im Laufe der vergangenen Jahre bei unterschiedlichen Auktionen und in Antiquariaten in den USA und in Europa erworben.

Standort: Ruy Souza e Silva, (Privatbesitz), Sao Paulo

### **C.1.13 Nachlass von Alphons Stübel: „Collection Alphons Stübel“**

Amazonasbilder: 66 Albuminabzüge (ca. 190 x 235 mm): 61 auf den Kaschierpappen von Alphons Stübel, 5 auf den Kaschierpappen der Casa Leuzinger

No.: 1, 2, 4, 5a, 6a, 7, 8(+00), 9, 10, 12b(+58), 13, 14, 15, 21, 22b, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38(+87), 39(+00), 41(+87), 44, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 65, 66, 67, 69, 72, 74, 75 (2 mal vorhanden), 77b, 80, 81(+00), 82(+00), 87b, 88, 90a, 91, 94, 97, 100

Kommentar: 4 Fotografien und die Reproduktion der Keller-Zeichnungen sind auf Originalkartons der Firma Leuzinger kaschiert, die anderen 61 Aufnahmen sind von Alphons Stübel auf eigene Kartons aufgezogen und mit handschriftlichen Bildlegenden versehen worden. Die 65 Amazonasfotografien gehören zur umfangreichen fotografischen Sammlung, welche Alphons Stübel während seiner Reise durch Südamerika in den Jahren 1868 und 1877 erworben hat. Zur Collection Stübel gehören insgesamt 1780 Aufnahmen, davon 231 Aufnahmen aus Brasilien.

Standort: Leibniz-Institut für Länderkunde, Leipzig

### **C.1.14 Nachlass Wilhelm Reiss**

Amazonasbilder: 34 Albuminabzüge (ca. 190 x 235 mm) auf den Kaschierpappen von Wilhelm Reiss

No.: 2, 13a, 20b, 22a, 25, 26, 27b, 28, 33, 34, 37, 39(+00), 44, 46, 49, 50, 52, 53, 54, 54b, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 66, 67, 72, 85b(+00), 87b, 90, 91, 97, 100

Kommentar: Zur Sammlung südamerikanischer Fotografien von Wilhelm Reiss, die ehemals aus über 800 Aufnahmen bestand, gehören heute noch 550 Fotografien, davon 138 aus Brasilien.

Standort: Reiss-Engelhorn Museen, Mannheim

### **C.1. 15 Nachlass Carlos Götting,**

Amazonasbilder: 15 Albuminabzüge (ca. 190 x 235 mm), 12 davon auf Originalkartons der Casa Leuzinger kaschiert,

No.: 6a, 7, 12b, 21, 29, 32, 40(+55), 44, 63, 71, 79, 88, 90a, 92, 94

Kommentar: Alle 15 Aufnahmen sind mit handschriftlichen Anmerkungen Göttings versehen. Die Amazonasfotografien gehören zum 2500 Aufnahmen umfassenden fotografischen Nachlass von Carlos Götting

Standort: Städtisches Museum Braunschweig

### C.1. 16 Konvolut, Königliches Museum für Völkerkunde, Berlin

Amazonasbilder: 12 Lichtdrucke (135 x 175 mm) auf Kartons der „Kunstanstalt Albert Frisch“ aus Berlin kaschiert.

No.: 3, 4, 5a, 6a, 12a(+67), 16, 17(+102), 18(+102), 39(+25), 43(+55), 63, 70

Kommentar: In den Erwerbungsunterlagen des Ethnologischen Museums befindet sich eine Rechnung über den Ankauf der 12 Bilder aus dem Jahre 1911.

Standort: Ethnologisches Museum der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz

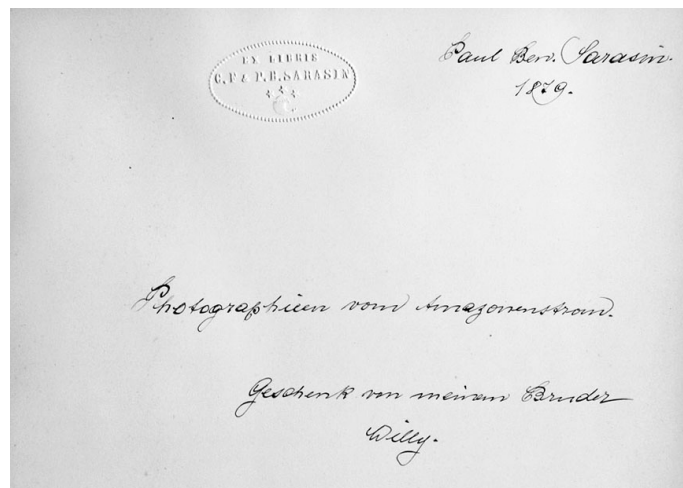
### C.1. 17 Album: Photographien vom Amazonasstrom

Amazonasbilder: 12 Lichtdrucke (190 x 230 mm)

No.: 19(+00), 21, 22b, 26, 38(+87), 39(+00), 44, 59, 66, 87a, 88, 89b

Kommentar: Das in rotem Leder gebundene Album trägt auf dem Umschlag einen Aufkleber mit dem handgeschriebenen Titel „Photographien vom Amazonasstrom“. Das Album besitzt auf der Innenseite ein in das Papier geprägtes Ex Libris, in dem es heißt: „C.F. & P. B. Sarasin“. Darunter ist die Widmung geschrieben: „Paul Ben. Sarasin 1879. / Photographien vom Amazonasstrom. / Geschenk von meinem Bruder Willy“.

Abbildung: Innenseite des Albums mit Ex Libris



Standort: Ethnologisches Museum der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz

### C.1. 18 Nachlass von Albert Frisch im Nachlass von Paul Ehrenreich

Amazonasbilder: 24 Lichtdrucke (130 x 180 mm), auf Karton ohne Text

No. 4, 5, 6a, 7, 10, 12a(+67), 16, 17(+102), 19(+102), 22a, 26, 28, 29, 33, 39(+25), 49, 51, 54a, 58, 59, 60a, 63, 89a, 94

Kommentar: Der Nachlass von Paul Ehrenreich ist in den Nachlass von Walter Lehman eingegangen.

Standort: Ibero-Amerikanisches Institut, Berlin . [IAI: N-0103 s 1]

### **C.1. 19 Carl Dammann: Anthropologisch-ethnologisches Album**

Amazonasbilder: 18 Albuminabzüge (in verschiedenen kleinen Formaten ca. 80 x 100 mm)

No.: 5a, 6a, 7, 12a, 17(+102), 18(+102), 38(+25), 39(+25), 42(+55), 43(+55), 60a, 70, 80, 81(+00), 82(+00), 83, 90b, 94

Kommentar: Die Fotografien waren laut Untertitel von Albert Frisch für das "Anthropologisch-Ethnologische Album" zur Verfügung gestellt worden

Standort: Rautenstrauch-Joest Museum in Köln

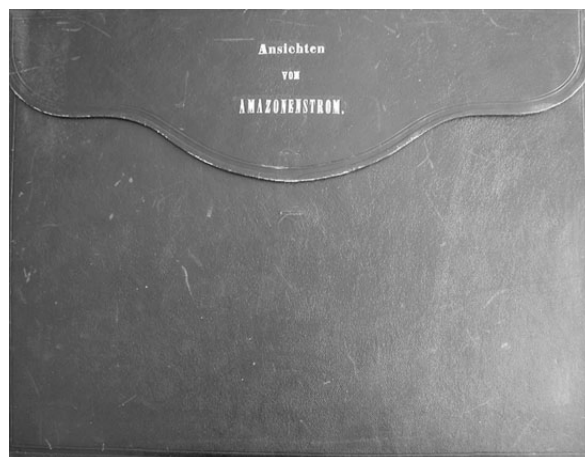
### **C.1. 20: „Ansichten vom Amazonasstrom“. Nachlass Hermann Kummeler**

Amazonasbilder: 12 Albuminabzüge (190 x 230 mm) auf den Originalkartons der Firma Leuzinger

No.: 2, 22a, 28, 33, 41(+87), 51, 56, 61, 75, 85b(+28), 88, 97

Kommentar: Die Amazonasfotografien befinden sich in einer grünen Ledermappe mit dem Titel: „Ansichten vom Amazonasstrom“. Dieses gehört zum Nachlass von Hermann Kummeler zu dem ausserdem weitere Aufnahmen verschiedener Berufsfotografen, ein Album mit Amateurfotografien und ein Reisebericht von Kummeler gehören. Kummeler hatte sich zwischen 1888 und 1891 in Brasilien aufgehalten.

Abbildung: Mappe: „Ansichten vom Amazonasstrom“.



Standort: Beat Kleiner (Privatbesitz), Zürich

## C.2 Schriftliche Quellen

### C.2.1 „Georg Leuzinger“: Angaben aus dem Familienbuch Leuzinger, angelegt von Paul Leuzinger 1905 (Manuskript, ohne Seitenangaben)

Reproduktion

Georg Leuzinger nasceu em <sup>Canton de Glaris</sup> Mollis (Suíça) a 29 de Outubro 1813 baptizado 7/11/13	
filho legítimo de Georg Leuzinger e de Sabina daegge	
foi p. <sup>o</sup> Colégio de St. Gallen em .....	1826
foi aprendizagem em St. Gallen em casa do Sr. Witz & Maugel	
Pochier, negociante de tecidos de algodão e Rendos.	
Sabina de Mollis fora vir ao Rio de Janeiro em 16 de Outubro	1832
em barcos no Havre a 7 de Setembro no Brigue „Adriano“	
de „ADRIAS“ e chegou ao Rio de Janeiro a 20 de Dezembro	1832
Empregou-se em casa do Sr. Jean Jacques Leuzinger	
de Paris, que tinha uma casa exportadora ao Rio	
sem nunca ter vindo cá. A Casa tinha a firma	
de Leuzinger & C. <sup>a</sup> e era gerida por um Sr. Bernard	
francês da Suíça. A Casa fez muito negócio e elle	
teve ordem de principiar a aprendizagem por ordem do Tio.	
Mas aborrecendo-se com a outra parte, abandonou	
a Casa e Comprou em 1 de Junho .....	1840
a papelaria Bonnier à Rua do Lavador 34.	
Casou-se em 20 de Dezembro .....	1840
com Anne Antoinette de Authier (Elizabeta)	
Morreu nos seguintes Casos:	
Rua do Lavador 34 onde nasceu Sabina, Maria, Henri, Mathilde e Victor	
depois Rua Santa Cavalhada 47 onde nasceu Eugénie	
„ Rua St. Theresa „ „ Edmund	
„ No Castello 11	
„ Rua da Princesa do Castello 31	
„ Rua Cavalhada de St.	
„ outra vez Rua da Princesa do Castello 31 onde nasceu:	
Leonor, Gabrielle, Paul, Elise e George	
„ Rua do Principe do Castello onde nasceu Jules	
„ Rua S. Clemente 190 (Rua da Lapa) onde nasceu a 24 de Outubro 1892	1892

## Abschrift

Georg Leuzinger nasceu em Mollis, Canton de Glaris / Suissa 29 de outubro de 1813	
batizado em 31 outubro	
Filho legítimo de Georg Leuzinger e de Sabina Laager	
Foi para o collegio de St. em .....	1826
Fez aprendizagem em St. Gallen em Casa do Snr. Wirz & Mange Peschier, negociantes de tecidos de algodão e Rendas	
Sahiu de Mollis par vir ao Rio de Janeiro em 16 de outubro	1832
Embarcou no Havre a 7 de novembro no Brigue “Adrias” digo “ADRIAS” e chegou no Rio de Janeiro a 30 de dezembro.	1832
Empregou se em casa do tio Jean Jacques Leuzinger de Paris, que tinha uma casa exportadora ao Rio, sem nunca ter vindo ca! A casa tinha a firma de Leuzinger & Cia. e era gerente um Snr. Bernard , francez de Savoya. A Casa fez maus negocios e elle teve ordem de principiari a liquidação por ordem do tio. Mas aborrecendo-se com os outros socios, abandonou a Casa	
e comprou em 1 de Julho	1840
a papelaria Bouvier à Rua do Ouvidor 36.	
Casou-se em 20 de dezembro	1840
com Anne Antoinette du Authier (Eléonora)	
morou nas seguintes casas	
rua do Ouvidor 36, onde nasceram Sabine, Marie, Henri, Mathilde e Victor	
depois Rua Matta Cavallos No. 47, onde nasceu Eugenie	
“ Rua Sta. Thereza “ “ Edmond	
“ Rua Castello No. 11	
“ Rua da Princesa do Cattete, No. 31	
“ Rua Carvalho de Sá	
“ outra vez na Rua da Princesa do Cattete 31, onde nasceram:	
Leonie, Gabrielle, Paul, Elise & Georges	
Rua do Principe 25 (Cattete) onde nasceu Jules	
Rua S. Clemente No.190 (Largo dos Leões) onde morreu no dia 24 de outubro	1892

Standort: Vavy Pacheco (Privatbesitz), Sao Paulo

## C.2.2 Stammbaum der Familie „Georg Leuzinger“, Auszug aus dem „Genealogienwerk Mollis“. (Landesarchiv des Kanton Glarus).

Abschrift

### LEUZINGER VON MOLLIS

[Nr. 148 (GE 7)]

[115] Schmied, Kirchmeister Georg Leuzinger von Mollis beim grossen Brunnen des Georg u.d. Anna Schindler, Nr. 115; geb. 1790 Aug. 18 - gest. ?

und

[71] Sabina Laager von Mollis; des Laager, Zacharias u.d. Susanna Leuthold, Nr. 71; geb. 1789 Apr. 4 -gest. cop. 1808 Juli 12

Kinder:

1808 Sept. 27      Susanna, gest. 1808 Oct. 9

1809 Sept. 12      Sohn, totgeboren

1811 Oct. 15      Johannes, gest. 1811 Oct. 19

1813 Oct. 31      Georg, vide Nr. 219

1817 Dec. 20      Johannes, vide Nr. 234

1823 Dec. 10      Joh. Jacob, gest. 1824 Jan. 21

1825 Jan. 15      Joh. Jacob, gest. 1825 Sept. 23

1828 Dec. 30      Joh. Jacob, gest. 1830 Juni 11

Familie nach Amerika ausgewandert;

1815 war G. Leuzinger Soldweibel in der 5ten Compagnie des Glarner Bataillons nach Hueningen

Nr. 219

[148] Georg Leuzinger von Mollis, des Georg und der Sabina Laager, Nr. 148; geb. 1813 Oct. 31 - gest. 1892 Oct. 25 in Rio de Janeiro

und

Antoinette du Authier von St. Leonhard, Frankreich; des Leonhard Sebastian u.d. Maria Anna Mounier; geb. 1822 Nov. 23 - gest. ? [17.10.1898]

cop. 1840 Dec. 20 in Rio de Janeiro

Kinder:

1842 März 22      Christine Sabina, cop. Prof. Franz Keller, Karlsruhe

1843 Sept. 25      Anna Maria

1845 Jan. 13      Georg Heinrich, vide Nr. 352

1846 Jan. 6      Mathilde, vide Schermer Nr.1

1847 März 23      Eugenia, cop. mit Gustave Leon Masset, Paris

1848 Apr. 21      Johannes Edmund, vide Nr. 292

1849 Juni 2      Ulrich Viktor, gest. 1877

1851 Dec. 22      Leonie Emilie, cop. mit Camille Rouchon

1853 Apr. 16      Gabriela Maria, gest. 1869

1855 Jan. 23      Paul Alfons, vide Nr. 335

1856 Aug. 29      Georgiana Elsa

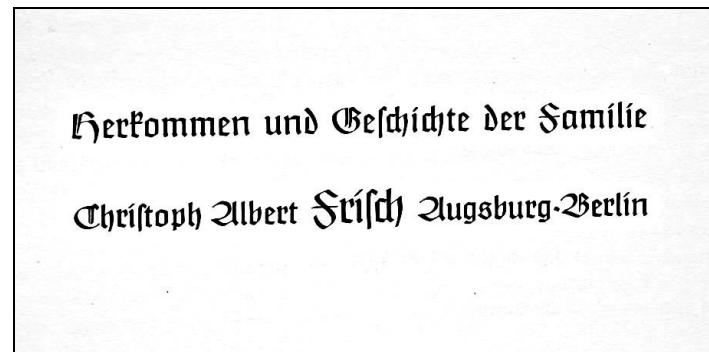
1858 Aug. 8      Georg, vide Nr. 330

1862 Apr. 27      Julius Adolf, gest. 1889 Jan. 20 in Rio de Janeiro



**C.2.3 Fragment einer Selbstbiographie Christoph Albert Frischs, aus:**  
 [Eberhard Frisch (Hrsg.)]: *Herkommen und Geschichte der Familie Christoph Albert Frisch*, Augsburg-Berlin. Als Manuskript gedruckte Familienchronik,  
 Berlin 1942: Titel, Inhaltsverzeichnis, Anlage 1, S. 47 - 62.

Reproduktion



I n h a l t	
Vorwort . . . . .	Seite 5
Das Wappen . . . . .	6
Die Vorfahren . . . . .	9
Urgroßeltern und Großeltern . . . . .	16
Die Eltern . . . . .	21
Nachwort . . . . .	31
Samilienbilder . . . . .	33
Anlage 1 Selbstbiographie Christoph Albert Frischs (Fragment)	47
Anlage 2 – Willibald Frisch . . . . .	63
Anlage 3 Kurzer Lebenslauf des Präceptor Lenzgen	67
Stammtafeln 1-9 . . . . .	anhängend
Als Manuskript gedruckt	

## Fragment einer Selbstbiographie Christoph Albert Frischs

Anlage 1

Berlin, im Mai 1916.

Ich bin am 13. Mai 1840 in Augsburg geboren. Meine Eltern waren J. N. Frisch aus Schrobenhausen in Altbayern und meine Mutter Auguste Körber, geboren in Augsburg. Mein Großvater Frisch, Willibald, war Kaufmann und Gutsbesitzer, die Eltern meiner Mutter, der Großkaufmann Fried. Körber in Augsburg und Marianna Juliana, geb. Leichtlin. Ich bin das neunte Kind meiner Eltern und hatte fünf Brüder und drei Schwestern. Nur die zwei ältesten Brüder lernte ich kennen, sie hießen Julius und Richard, dann meine drei Schwestern. Drei meiner Brüder starben in den Kinderjahren.

Die Schwestern sind mit mir alt geworden. Schwester Auguste v. Hertel ist über 81 Jahre und Hermine Wanger in Zürich 79 Jahre alt. Schwester Ida starb 1913 nach schwerem Leiden, 76 Jahre alt. Mein ältester Bruder Julius war in das österreichische Heer, das mit Kaiser Maximilian nach Mexiko zog, als Artillerieoffizier eingetreten und starb an einer Verwundung, die er sich in der Schlacht bei Ducubela bei Mexiko zugezogen hatte. Mein Bruder Richard, der verheiratet war und zwei Kinder hinterließ, starb in Frankfurt am Main 1879.

Meine liebe Mutter starb im Januar 1849 in St. Blasien im Bad. Schwarzwald und ist auch dort begraben. Mein Vater, der in Augsburg an einer Strickgarnfabrik beteiligt war, nahm in St. Blasien die Stellung als Direktor der dortigen Spinnerei an und gab seine Beteiligung an der Fabrik in Augsburg auf. Die Revolution im Jahre 1848 brachte der Fabrik große Verluste, an welchen auch mein Vater beteiligt war. Durch den Tod meiner Mutter wurde die Familie verwaist, und da in St. Blasien keine Schulen waren, kamen wir jungen Kinder fort und unter fremde Leitung.

Meine Schwestern kamen nach Augsburg zu einer Schwester meiner Mutter, einer Fr. Jaquet, deren Mann eine Buchhandlung hatte, und ich kam in das Pfarrwaisenhaus nach Windsbach in Mittelfranken. Dort blieb ich bis zu meinem 13. Lebensjahr, wurde konfirmiert und kam dann in die Lehre zu einem Conditor R. Rath. Dort lernte ich vier Jahre und wurde nach dieser Zeit auch Gehülfe.

Ich übergehe diese Jahre meiner Kindheit und Jugend. Sie waren freudlos und ohne Reiz für mich. In meiner Lehre wurde ich gut behandelt und gut ernährt. Letzteres war sehr nötig, denn in Windsbach hatten wir nur eine karge Nahrung, das Waisenhaus war arm, und wir Kinder Frisch waren es auch. Die Ferien brachte ich in Augsburg bei meiner Tante zu, und sie war froh, wenn sie mich wieder los war. Meinen Vater sah ich fünf Jahre überhaupt nicht.

Nach Vollendung meiner Lehre war ich fast 18 Jahre alt. Ich wollte nicht Konditor sein und bleiben, und nach vielen Kämpfen kam ich in die Kunsthandlung von Fr. Gypen nach München. Ich blieb dort zwei Jahre. Viel lernen konnte ich dort nicht, aber ich hatte Lust und Liebe zu der Sache, und nach zwei Jahren meiner Lehrzeit schickte mich Gypen, der ein guter Mann war, auf eine Geschäftsreise. Ich besuchte in Baden und am Rhein fast alle männlichen Klosterschulen und verkaufte Heiligenbilder. Als Protestant war dieser Posten für mich nicht ganz geeignet, und manchmal mußten die Käufer meiner Bilder sich über meine schwachen Kenntnisse im Leben der Heiligen und über meine Unwissenheit gewundert haben. Gypen veranlaßte meinen Vater, mich nach Paris zu Goupil zu schicken zur weiteren Ausbildung, die allerdings nur kurz hatte sein können. Ich war dort ein halbes Jahr und mußte der Conscription wegen nach Bayern zurück, wurde zum Militär genommen, zur Infanterie. Ich kaufte oder stellte mir einen Mann für sechs Dienstjahre, dem ich fl. 600.- bezahlen mußte. Das Geld hierzu entnahm ich dem kleinen Vermögen, das mir meine Mutter hinterlassen hatte.

Ich ging nach Paris zurück und wieder zu Goupil als Volontär wie vorher. Aber ich hatte die Absicht, nach Amerika zu gehen, und wurde in dieser bestärkt, weil ich sah, wieviel religiöse Bilder Goupil nach Südamerika, nach Argentinien, lieferte. Ich hatte noch im Vermögen fl. 2400.- und davon wollte ich etwas zum Ankauf von Farbendrucke verwenden. Mein Vater, an den ich mich natürlich wandte, war mit meinem Unternehmen einverstanden, und ich kaufte bei meinem früheren Lehrherrn F. Gypen in München für fl. 1000.- Farbendrucke religiösen Genres. So glatt, wie ich in meiner Erinnerung die Erlebnisse meines Lebens niederschreibe, gingen die Sachen nicht. Ratgeber hatte ich nicht, auch mein Vater nicht. Mein Bruder Richard wollte anfänglich mit mir nach Argentinien auswandern. Er war mehrere Jahre in einem Pariser Geschäft tätig gewesen und war zehn Jahre älter wie ich, aber zu einem festen Entschluß kam er nicht. Schließlich blieb ich alleine. Doch war mein Drang fort und hinaus in die unbekannte Welt so groß, daß mich kein Hindernis schreckte.

Der Zufall führte mir einen Reisegefährten zu. In dem *Maison meublée*, in welchem ich wohnte, wurde ich mit einem jungen Mann bekannt, der sich mir als Landsmann vorstellte. Er war aus Passau und hieß

Moosbauer. Wir gingen abends einmal zusammen aus und er erzählte mir, daß er nach Amerika auswandern wollte. Ich sagte ihm, daß ich nach Argentinien wollte, machte ihm aber keineswegs Vorschläge, dies auch zu tun, aber er war sofort bereit, anstatt nach Nordamerika nach Argentinien zu gehen. Moosbauer war älter als ich und, wie er sagte, Kaufmann. Er war ein ziemlich netter und ruhiger Mann. Er muß vermögend gewesen sein. Obwohl wir fast ein Jahr zusammen blieben, habe ich nie erfahren, weshalb er Europa verließ. Ich hatte, ehe ich ihn kennen lernte, schon bei einem Agenten mich um eine Reisegelegenheit nach Argentinien umgesehen. Er bot mir eine solche an, von Bordeaux mit einem Weinschiff zu reisen; es war ein Vollschiff und hieß die „Bella Cubana“, unter Capitaine Pouvereaux. Das Schiff war für Personenbeförderung eingerichtet, war ein sogenannter Klipper und noch immer trotz der in Aufnahme gekommenen Dampfschiffe ein gesuchtes Passagierschiff. Die Dampfschiffahrt nach Argentinien war noch schwach und nicht so wie heute. Argentinien lag noch im Schlummer. Sein Export bestand nur aus Wolle, Häuten, Fett und Knochen. Es gab in den Pampas von Buenos Aires noch keine Landwirtschaft, wie es sie heute gibt, nur Vieh-Estancias bedeckten das ungeheure Land. Schafe und Rindvieh wurden gezogen, aber es wuchs kein Getreide, und 50 Meilen von Buenos Aires lebten noch wilde Indianer, und diese ließen sich noch oft zu Pferd mit Weib und Kind in den Straßen der Stadt sehen.

Ich bin meiner Erzählung voraus geeilt. Moosbauer und ich nahmen Passage auf dem Schiff, das von Bordeaux in den letzten Tagen des September 1861 die Reise antreten sollte. Wie wir vom Agenten hörten, sollten wir nur vier Kajütenpassagiere sein, aber es stellte sich später heraus, daß außer 50 oder 60 Zwischendeckspassagieren, welche aus Basquen bestanden, auch noch etwa 100 Leute, welche sich für die argentinische Armee, die aber erst gebildet werden sollte, hatten anwerben lassen. Wir, d. h. Moosbauer und ich, fuhrten nach Bordeaux und blieben dort im Hotel des Quatre soeurs zwei Tage. Bordeaux gefiel mir ganz außerordentlich und jedesmal mehr, so oft ich es besuchte. Die herrliche Lage der Stadt an der Gironde und sie selbst voll Leben und Treiben einer großen Seestadt fesselten alle meine Sinne. Wir gingen zur Schiffsagentur, welche mir in Paris angegeben wurde, und erfuhren, daß das Schiff in Bacalon liege, den Fluß etwas hinunter, und daß es am 20. September den Anker lichten sollte. Wir waren am 18. angekommen. Es wurde uns mitgeteilt, daß ein kleines Dampfboot uns am 20. morgens aufnehmen und uns mit den anderen Passagieren an Bord der „Bella Cubana“ bringen sollte.

Auch Moosbauer gefiel es in Bordeaux sehr. Er war viel älter als ich und hatte Gelüste, die ich nicht hatte, denn ich war ein sehr grüner Junge, hatte niemals mehr als nur die nötigen Moneten zu einem sehr einfachen Leben. Ein solenner Abschied von Europas Festland, wie es sich mein Reisegefährte dachte, ehe wir die Reise über das große Wasser antraten, lag mir fern. Aber Moosbauer sprach nicht französisch und so mußte ich seine Escapaden teilweise mitmachen. Gegenüber unserem Hotel am Kai legte das kleine Boot an, das uns und unser nicht allzu großes Gepäck am 20. September vormittags aufnehmen sollte. Es hieß Abschiednehmen, Abschiednehmen von der alten Welt und von der Heimat, der ich schon entfernt war.

Ich kam in eine fremde Welt, in der ich niemand kannte, in welcher ich mich in der Not an niemand würde wenden können. Aber daran dachte ich nicht, alles war mir neu, was ich sah, ich hatte ein offenes Herz und offene Augen und heute weiß ich, daß ich unglaublich harmlos war.

Unser kleines Bootchen glitt den Fluß hinab und große Segelschiffe kamen in Sicht; es war herrlich.

Bei einem schönen weiß und schwarz bemalten Segelschiff, mit dem Namen „Bella Cubana“, über welchem ein schöner Frauenkopf angebracht war, hielt unser Boot an. Auf beiden Seiten des Schiffes lagen noch Boote, die alle möglichen Güter an Bord schafften und ein großes Leben war überall. Wir stiegen an Bord. Der erste Bootsmann oder Steuermann empfing uns, nahm unsere Papiere ab und überantwortete uns dem Steward. Dieser führte uns in die Räume, die uns für lange Zeit aufnehmen sollten. Sie waren schön und geräumig. Einen großen Raum umgaben auf jeder Seite sechs Kajüten mit je zwei Betten. Es wurde uns eine Kajüte gezeigt, aber der Steward sagte, sie seien noch alle frei bis auf zwei.

Wir hatten noch im Hotel gefrühstückt, aber es wurde uns auch an Bord ein Frühstück angeboten, das wir aber abschlugen. Der Kapitän war noch nicht an Bord und auch nicht die Zwischendeckspassagiere und die zukünftigen Soldaten. Nach einiger Zeit aber kam ein größeres Dampfboot mit den Basquen, Männern und Frauen, mit all ihren Habseligkeiten. Es waren prächtige Menschen, groß und schlank, Männer und Frauen. Sie hatten alle gut gebildete Gesichter und fast alle auch gerade Nasen. Sie sahen nicht wie Franzosen aus, sie waren viel kräftiger und ruhiger auch in ihren Bewegungen. Die Männer trugen braune Hosen, einen roten Schal um den Leib und eine blaue flache basquesche Mütze und sogenannte Zapatos. Die Frauen hatten keine ausgesprochene Tracht, waren aber sauber gekleidet und hatten um den Kopf buntfarbige Tücher gebunden, welche die Haare zusammenfaßten. Ihre Figuren waren kräftig, schlank und nicht plump. Wenn man sie sprechen hörte, glaubte man deutsche Laute zu hören, und dieses Gefühl hatte ich stets, wenn ich sie sprechen hörte, wozu mir die Gelegenheit während der langen Seereise nicht fehlte. Wieder kam ein Boot, und dies brachte die für den Dienst in Argentinien angeworbenen Menschen. Es

waren lauter junge Menschen und wohl alle sahen reduziert und verkommen aus, aber vielen sah man an, daß sie von besserem Stande waren, was sich später auch bestätigte. Niemand durfte mit den Leuten sprechen. Ein Offizier in unbekannter Uniform stieg mit ihnen an Bord. Er war blondhaarig und blauäugig, groß, schlank und sah sehr gut aus. Er sprach geläufig französisch, aber plötzlich hörte ich ihn mit ein paar Leuten unter den Angeworbenen deutsch sprechen. Die angeworbenen Leute wurden in Käumen im Vorderteil des Schiffes untergebracht, wie aber, habe ich niemals gesehen. Die Basquen mit Schiffss hatten gute Räume. Die Räume der Passagiere aber waren unter dem erhöhten Deck des hinteren Teils des schönen Schiffes. Auch das Vorderteil des Schiffes war erhöht und unter diesem waren die Matrosen untergebracht. In dem mittleren Teil des Schiffes waren die Küchen. Nachmittags zwischen 3 und 4 Uhr kam auch der Kapitän in seinem Boot an und mit ihm noch ein junger Mann, ein Franzose. Der Kapitän war ein kleiner, sehr behender und gelb aussehender Mann mit sehr lebhaften Augen und eben solchen Bewegungen. Er stellte sich uns vor und fragte sehr höflich nach unseren Namen. Er sprach kein Wort deutsch natürlich. Er stellte uns dann den Offizier vor. Er war Pole, und wir erfuhren auch von ihm im Laufe der Reise seine Schicksale. Er hieß Charneauty Graf Charnowski. Es war ein feiner Mensch, noch jung, seine Familie lebte in Paris in Verbannung, wie er sagte, und von Unterstützung reicher polnischer Familien.

Der junge Mann, der mit dem Kapitän gekommen war, hieß Lionel Arvengas. Er zog sich zurück, und auch während der langen Seereise sahen wir ihn nur beim Diner. Er hielt sich von uns zurück, als hätten wir die Pest. Wir glitten die Gironde hinunter, es wurde Nacht und wir krochen in unsere Kabinen; da daran Überfluß war, hatte ein jeder eine für sich. Als wir uns legten, war von einem Seegang des Schiffes nichts zu merken und wir konnten in Ruhe der Verdauung des ausgezeichneten Diners pflegen, das wir natürlich in Gesellschaft des Kapitäns eingenommen hatten.

Das Schiff, das Wein geladen hatte, war mit diesem reichlich versorgt, und man konnte trinken, so viel man wollte. Zahlreich war die „Bella Cubana“ mit gleicher Ladung nach Cuba gefahren, und der Kapitän hatte eine Sammlung oder Provision eingemachter Früchte von dort, die er uns schon am ersten Diner bis zum letzten zur Verfügung stellte. Gegen Morgen wurden die Bewegungen des Schiffes größer und heftiger, ich klebete mich an und stieg auf Deck. Wir waren nun im Golf von Gascogne. Rechts und links sah man noch in weiter Ferne Land. Gerade vor uns stieg ein Turm aus der See heraus und heftige Brandung umsäumte seine Basis. Es war der Leuchtturm von Corbuan. Diese drei Blicke hatten einen festen Punkt, auf dem sie rasten konnten, aber auf dem Schiff schien alles in Bewegung. Ein Teil der Segel war aufgezogen. Das Schiff schwankte, die Wellen hatten weiße Häupter und überall, wohin sich meine Blicke wandten, war alles in Unruhe, die noch vermehrt wurde durch die Matrosen, die ansingen, das Schiff zu reinigen von dem Schmutz, den es den Abend vorher gegeben hatte. Niemand sprach mit mir, aber alle Menschen waren doch höflich trotz ihrer nassen Arbeit. So nach und nach überkam mich ein sonderbares Gefühl. Es ging vom Kopf aus und fiel in den Magen, eine unglaubliche Schwäche überfiel mich. Ich mußte die Augen schließen, aber es half nichts und plötzlich mußte ich mich erbrechen. Die Seekrankheit hatte mich erfaßt. Nun wankte ich zu meiner Kajüte. Der Maitre d'hotel hatte mich gesehen, und an der Treppe gefaßt, führte er mich in meine Kajüte und half mich legen. Er zeigte mir, wie man das oblige Gefäß gebrauchen muß, wenn man die Seekrankheit hat. Ich schlief, erbrach mich, schlief wieder und hoffte nicht mehr zu erwachen. So ging es zweimal 24 Stunden. Am dritten Tag morgens fühlte ich mich etwas besser.

Ich versuchte mich zu waschen und anzukleiden. Es ging aber unter „Weh und Ach“. Ich öffnete meine Kajütentür; in den Salon oder Eßsaal schien die helle Sonne, er war aber leer. Ich wankte nach Moosbauers Kajüte, er lag und stöhnte, gab mir keine Antwort auf die Frage nach seinem Befinden, das sehr schlecht war. Nun wankte ich zur Treppe und kam auf Deck. Es war blendend rein gemacht, der Kapitän war auf Deck und bei ihm ein wunderschöner weiß und schwarz gezeichneter großer Neufundländerhund. Als der Kapitän mich sah, kam er lebenswürdigerweise auf mich armen Kerl zu, gab mir die Hand und fragte mich nach meinem Ergehen, und wie er sagte, freue er sich, endlich einen seiner Passagiere wiederzusehen. Der Hund wurde mir als „Fox“ vorgestellt. Ich liebe Hunde, und „Fox“ erkannte dies, denn ich wollte ihn streicheln, aber schon hatte der Kapitän meine Hand erfaßt, weil er fürchtete, „Fox“ würde mich beißen, aber dieser wollte es nicht tun, sondern machte freundliche Augen und wollte mir seine Pfote reichen. „A mais c'est très drôle“, es kommt selten vor, daß „Fox“ so schnell Freundschaft schließt. Durch den Hund gewann ich das Herz des Kapitäns. Er sah, daß ich wieder elend wurde, ließ einen Liegestuhl bringen und wollte mir auch Tee bringen lassen. Aber ich konnte nichts essen. Man brachte Decken und hüllte mich ein und ich schlief wieder. Nach einer halben Stunde erwachte ich. Das sah der Kapitän und wieder sollte ich versuchen zu trinken und dazu gab er mir ganz trockenes Brot. Ich zwang mich und aß etwas. Dann sagte er, ich weiß, daß es schwer ist, aber Sie haben Mut und es wird bald ganz gut werden, wenn Sie nur folgen. Nach wieder einer halben Stunde rief er den Maitre d'hotel und ließ eine halbe Flasche Champagner bringen. Ich mußte trinken und dabei den harten Schiffszwieback essen, der mir vorher schon gegeben war.

Wieder mußte ich mich legen, aber schon fühlte ich mich besser. Ich konnte nun die Bewegung des Schiffes ertragen und konnte auf das herrlich grüne Meer schauen und die prächtige Seeluft atmen, in der ich auflebte. Nach einer Weile kam der Kapitän wieder und fragte, wie es mir ginge. Es klingelte, und der Steward meldete zum Dejeuner. Ich wollte nicht gehen, aber ich mußte, wollte nicht essen und nicht trinken, tat aber alles und zwang meine Natur. Dann legte ich mich wieder auf Deck, schlief und erwachte gesund und frisch; ich blieb so während der langen Reise auch bei den schlimmsten Stürmen, die wir durchzumachen hatten.

In meiner Erinnerung ist die Reise auf der „Bella Cubana“ die schönste Seereise, die ich in meinem Leben machte. Wenn man mit einem Dampfboot eine Seereise macht, hat man keinen rechten Genuß, man lernt das Meer in seiner ganzen Herrlichkeit nicht kennen und auch nicht das, was es dem bieten kann, der mit offenen Augen und Herz seine Schönheit und Großartigkeit erkennen kann. Mehr und mehr gewöhnte man sich an das Leben an Bord, und Moosbauer sowohl als auch der Pole erschienen zum Frühstück wie auch zu den Essen. Zuletzt erschien auch der Franzose Lionel Arvengas. Der Pole und er saßen uns gegenüber, doch hätte gut noch eine dritte Person zwischen ihm und dem Polen sitzen können, obwohl dieser im Äußeren wie in der Bildung ihm über war. Moosbauer und ich waren dazumal schon Vorgesetzte, nur die Benennung kannte man noch nicht. Der Kapitän saß am Haupt der kleinen Tafel. Ich saß an seiner rechten Seite, der Franzose links. Der Kapitän liebte den Franzosen nicht, er war ihm zu weichlich. Wir drei anderen waren ihm lieber. Wir hörten im Laufe der Reise, daß Arvengas der Sohn eines Weingutsbesitzers sei, und vielleicht gehörte seinem Vater ein Teil der Weinfahrt, die wir an Bord hatten. Es gab an Bord nur französische Literatur, die ich und Charnowsky benutzen konnten, Moosbauer aber hatte nichts zu lesen. Aber es gab an Bord immer Neues. Unter den Basquen waren noch ein paar andere französische Passagiere. Es waren ein Koch und seine Frau, und unter den Basquen waren auch Frauen, wie ich schon gesagt hatte. Wir waren etwa acht Tage in See, dann wurde die Frau des Kochs, wie es hieß Krankheitshalber, in eine Kajüte gebracht und da erfuhr ich, daß diese auch deutsch sprechen konnte. Unter den angeworbenen Leuten waren auch mehrere Deutsche. Es gab einen Arzt und einen Apotheker. Beide waren Österreicher, in Paris verbummelte Menschen. Der Arzt wurde zu Rat gezogen. Es gab eine Schiffsapothekette, und diese besorgte der andere Deutsche während der ganzen Reise. Die Frau des Kochs litt fürchterlich unter der Seekrankheit und vierzehn Tage sahen wir sie nicht. Der Kapitän ließ sie durch unsere Küche verköstigen, er war ein anständiger und guter Mann, aber von einer unglaublichen Heftigkeit, er schäumte und tobte vor Wut, ungefähr wie der, der dieses schreibt, in seinen späteren Jahren sein konnte. Aber zu Tisch wurde die Frau nicht zugezogen. Sie sprach so gut deutsch wie wir. Sie stammte von Sedan und sie sagte, daß sie die Tochter eines protestantischen Pfarrers sei. Sie hatte ein angenehmes Äußeres, und schien aus durchaus guten Verhältnissen zu stammen. Wie sie zu dem Trottel von Mann kommen konnte, erfuhr ich oder wir nur auf Umwegen. Sie war Bonne oder vielleicht auch Gouvernante in einem hochadeligen französischen großen Hause und in diesem war der Mann Koch. Es wurde ihm eine kleine Restauration in Paris gekauft und er heiratete. Die Restauration prosperierte nicht und das Ehepaar wanderte nach Argentinien aus. Eine junge, sehr hübsche Basquin wurde noch in eine Kajüte aufgenommen, doch erlaubten ihre Eltern nicht, daß sie allein schlief und sie selbst wollte es auch nicht, sie schlief in der Kajüte der Frau. Sie konnte gut nähen wie auch die Frau des Kochs und man konnte sie immer arbeiten sehen. Die Basquin hieß Graciella, dieser Name war auch für sie passend. Wir Passagiere hielten uns natürlich den Angeworbenen fern. Aber wir konnten von unserem Deck aus ins Mitteldeck des Schiffes sehen und dort gab es immer Neues, freilich nicht immer Schönes. Unter den Angeworbenen gab es recht unheimliche Gesellen, aber es waren auch Leute darunter, die viel vergessen wollten, aber es nicht konnten, Leichtsinnige, Verbummelte. Dazu gehörten der Apotheker, der Müller hieß, und der Wiener Pseudo-Arzt, der niemals seinen Namen nannte, sie waren immer zusammen und ein ganz junger Mensch, auch Wiener, von dem Müller sagte, daß er der Sohn des Bürgermeisters von Wien sei. Es waren auch Badenser unter den Leuten und Luremburger, fast keine Franzosen, aber wohl sehr viele Italiener. Niemals durften alle Leute auf Deck sein und Charnowsky sagte, es sei auch notwendig, denn man wisse nicht, was passieren könnte. Die Mitteldeckspassagiere, größtenteils Basquen, waren immer oben. Alle arbeiteten immer etwas. Die Frauen wuschen, wenn es Wasser gab, aber oft fiel wochenlang kein Regen. Trinkwasser gab es nur in kleinen Portionen, auch für uns; es war oft leichter Wein zu bekommen. Der Kurs des Schiffes hielt auf Madeira, wie uns einmal der Kapitän sagte. Wir konnten bei dem günstigen Wind erwarten, die Insel in wenigen Stunden zu erblicken. Es war Abend, aber man sah nichts vom Land.

Wir schliefen kaum, und sobald der Tag erwachte, waren wir auf Deck und konnten am Horizont das Land erblicken, es war noch weit entfernt und schärfer und deutlicher traten die Konturen der Insel auf, und plötzlich erschienen wie Blitze die ersten Strahlen der aufgehenden Sonne. Bei der guten Fahrt des Schiffes wurden die Einzelheiten der immer näher kommenden gebirgigen Insel sichtbar. Immer herrlicher wurde das



Land, man erkannte die Vegetation in ihren Einzelheiten, sah Palmen, welche ich in freier Natur noch nie gesehen hatte. Wir waren der Reede von Funchal ziemlich nahe gekommen, ließen den Anker fallen und sahen Boote mit großer Schnelligkeit auf uns zukommen. Es war die Hafenkommission. Einen eigentlichen Hafen aber gibt es dort nicht, alle Schiffe liegen auf der Außenreebe, es folgten aber dem Regierungsboot viele andere Boote. Die Kommission stieg an Bord, es waren Portugiesen. Viel wurde nicht verhandelt, denn außer dem Kapitän wollte niemand an Land, d. h. gewollt hätten wir schon, aber die Bootsleute, die uns dorthin bringen sollten, verlangten sehr hohe Preise und das Schiff blieb nur wenige Stunden auf der Reede, es lag ja auch noch sehr weit vom Lande entfernt. Die Boote brachten Früchte, Bananen, Orangen, aber auch Spizen und Stickerien aller Art, auch künstliche Blumen. Dann kamen Boote, die brachten Gemüse und Fleisch, frische, prächtige Fische, Dorades genannt. Spät abends kam der Kapitän zurück und früh am Morgen, den der Kapitän verschlief, wurde der Anker gelichtet. Wir ließen die unbewohnte, sterile Insel „Porto Santos“ rechts liegen, und flott entwich unsere „Bella Cubana“ nach dem Süden auf lange Fahrt. Ohne Aufenthalt ging es weiter, es wurde immer wärmer, wir hatten guten Wind, und die Fahrt, begünstigt durch die dort wehenden Passatwinde, führte uns hinüber nach Afrika und in heiße Regionen. Das stets herrliche Meer belebte sich über und über in dem Wasser. Alle möglichen Seevögel stellten sich ein, und man sah Fische, die vorher nicht zu sehen waren, fliegende Fische, Tümmler, und auch Haifische fehlten nicht. Lange weile konnte man nicht haben, denn auch die Arbeiten des Schiffes boten Abwechslung. Immer weiter nach dem Süden kamen wir, und der Passatwind meinte es gut mit uns. Er soll in diesen Teilen des Meeres immer herrschen. Herrlich waren die Nächte und dann das Phosphoreszieren der Wellen des Meeres. Wie in einem feurigen Strom ging das Schiff dahin. Wenn man einen Eimer Wasser heranzog auf Deck, so konnte man viele kleine leuchtende Wesen sehen, die das Meer belebten. So gingen die Tage hin und wir waren schon beinahe vier Wochen auf See, als wir uns dem afrikanischen Kontinent näherten. Wir hatten mehrere Tage sehr unruhige See und der sonst immer blaue Himmel hatte sich bewölkt. Unruhig flogen die Seevögel dahin und höhere Wellen waren ihnen zur Befriedigung ihrer Nahrung günstiger als die glatte See. Wir näherten uns mehr der Küste und es traten fürchterliche Gewitter auf mit einer Heftigkeit, die ich nicht kannte; wir sollten auf der Höhe des Kaps Palma sein, als eine aufgeregte See uns fühlen machte, was an ein gutes Schiff für Ansprüche gestellt werden konnten. Obwohl es Mitte des Tages war, war das Licht wie bei uns an einem Winterabend, erhellt von schauerlich schönen elektrischen Entladungen. Die Wolkenmasse lag fast auf dem Wasser und man glaubte, das Schiff befände sich im Feuer. Dabei war es unheimlich heiß, feucht und schwül, man war immer in Schweiß gebadet. So ging es tagelang fort, und der Kapitän sagte uns, daß es in den Breiten, wo wir augenblicklich waren, fast immer so sei, dabei bliebe aber das Festland trocken und bekäme keinen Tropfen Wasser.

Es kamen wieder bessere Tage, und wir hörten, daß wir die Kanarischen Inseln passiert hatten, gesehen hatten wir sie nicht. Weiter und weiter ging die Fahrt. Es kamen Tage ohne und mit nicht günstigem Wind, und wir mußten kreuzen. Die See war fast ruhig, aber es herrschte starke Dünung, und die Bewegung des Schiffes war sehr unangenehm. Man fühlte sich nicht wohl. Der Kapitän riet uns, täglich zur Suppe ein Rhabarberpulver zu nehmen, und tatsächlich verbesserte es die Stimmung des Magens. Obwohl wir fast sechs Wochen in See waren, hatten wir immer noch frisches Fleisch. Eine große Provision von Enten war an Bord gebracht worden, als wir Bordeaux verließen, auch einige Schweine. Die Tiere waren in dem mittleren Teil des Schiffes untergebracht und hielten lange an. Überhaupt war die Verpflegung gleichmäßig geblieben.

Wir näherten uns dem Äquator und wie es der Brauch, sollte auch die Taufe der Leute erfolgen, welche den Äquator noch nicht passiert hatten. Wir Passagiere kauften uns frei, aber unter dem Zwischendeck gab es auch viele Leute, und mit diesen wurde der Unsinn getrieben, der auf See gang und gäbe ist. Ich sah ihn mit an, aber er gefiel mir nicht. Er kam mir roh vor, und Spaß war wenig dabei. Hatten wir schon Windstillen, ehe wir mit Ach und Krach den Äquator passierten, so wurden sie nachher größer. Es kamen sehr ungemütliche Tage. Der Kapitän war sehr schlechter Laune und wir auch. Regengüsse gab es alle Tage, aber der Wind fehlte und so blieb es noch lange. Endlich war es wieder heller und es kam Luft. Ein fürchterlicher Sturm half. Alle Segel des Schiffes waren gesetzt und gewellt, und die „Bella Cubana“ tanzte dem Süden entgegen. Die See war von Vögeln aller Art bedeckt und sogenannte Damier, schwarz und weiß gefiedert, folgten dem Schiffe ohne Unterlaß. Sie ließen sich leicht mit der Angel fangen, auch andere große Seevögel gingen an den Köder. Die Seevögel haben immer Hunger. Tümmler zogen freudig mit unserem Schiff und gar manch einer wurde auch von den Matrosen harpuniert. Das Fleisch war etwas hart, aber es schmeckte nicht sehr tranig. Die See war wieder etwas ruhiger geworden, aber häufige Böen sorgten dafür, daß eine eigentliche Windstille nicht eintreten konnte. Immer mehr Seevögel traten auf, große Tiere, leider konnte ich deren eigentlichen Namen nicht erfahren.

Einige ruhige Tage der See halfen uns zum Fang des sehr großen Haifisches, der uns schon tagelang folgte.

Es waren oft drei bis vier Fische gewesen, aber viel kleiner, der große aber blieb permanent, und die anderen entfernten sich. Er war umgeben von vier bis sechs kleineren Fischen in der Größe und dem Aussehen von Makrelen und die Matrosen nannten sie die Piloten der Haifische; sie seien immer ihre Begleitung. Oft schon hatte der Kapitän einen Köder von Pöckelfleisch an einem Bootshaken befestigt, den Fischen angeboten, aber alle waren verschwunden, nur der große Haifisch war geblieben. Der obere Teil des Haifischrumpfes überragt den unteren Teil bedeutend und der Fisch mußte sich aus dem Wasser erheben und den Köder von unten nehmen. Mehrere Male versuchte das große Tier, den Köder zu erwischen, aber es erreichte ihn nicht, denn er hing gewiß einen halben Meter über dem Wasser. Alles an Bord sah seinen Anstrengungen zu. Als es nach zweimaligen Versuchen nicht gelang, den Köder zu ergreifen, entfernte er sich vom Schiff und alle glaubten, daß der Fisch seine Versuche aufgeben wollte. Aber schon nach kurzer Zeit kam er wieder, schwamm schnell daher, fuhr mit einem gewaltigen Satz auf den Köder los und hing an ihm gefangen. Alles schrie und johlte und wir glaubten, daß der Gefangene sofort an Bord gebracht würde. Aber dies geschah nicht und durfte nicht geschehen, denn der Fisch hatte gewaltige Kräfte; besonders gefährlich war sein Schwanz, mit dem er die Planken des Schiffes peitschte. Er hing wohl eine Stunde, ehe der Kapitän erlaubte, den Fisch auf Deck zu holen. Es wurde der Schiffsboden mit Brettern belegt und der Schiffszimmermann stand mit einem Beil bereit, den Seeräuber zu empfangen. Alle Seeleute hielten den Haifisch aus tiefster Seele. Langsam kam er, sich windend und heftig mit dem Schwanz schlagend, auf Deck, kaum aber lag der Räuber, als ihm der Zimmermann mit einem geschickten Schlag den untersten Teil des Schwanzes vom Leibe trennte. Dann erst wurde der Fisch durch Schläge auf den Kopf getötet. Danach wurde er zerlegt. In seinem Magen fand sich nichts Bemerkenswerthes. Aus dem Rückgrat sollte, wie ich hörte, ein Spazierstock und aus der Blase ein Tabaksbeutel gemacht werden. Das gewaltige Gebiß mit drei Reihen spitzer Zähne soll am Lande leicht Käufer finden.

Immer noch hielt die Windstille an und unser Kapitän war recht mißmutig geworden, wohl auch sorgenvoll. Denn die Reise, die eigentlich in 45 Tagen gemacht werden sollte, dauerte schon über 50 Tage und wir hatten erst die Hälfte von ihr zurückgelegt. Es kam wohl manchmal Wind, nachdem wir die Inseln von Kap Reid passiert, aber von ihnen nichts gesehen hatten; doch der Wind hielt nicht an am Äquator, und wir kamen nicht rasch vorwärts. Es waren üble Tage. Sehr heiß war die Temperatur, und das Essen war viel einfacher geworden. Wiederum zeigte sich einmal Land, es war die Insel Fernando Noronha, aber sie blieb weit entfernt liegen. Aber von dort an wurde das Wetter wieder rauher. Wir bekamen einen recht starken Gewittersturm in der Nacht und am Morgen war das Schiff von vielen, vielen reizenden Vögeln bedeckt, welche der Sturm vom Land auf das Meer geworfen hatte. Die armen Tierchen gingen alle zugrunde. Der frischere Wind blieb uns treu und führte uns schnell dem Süden zu. Wir passierten bei gutem Wind und am Tage die gefürchtete Abrothos an der Küste Brasiliens. Wir kamen über die Höhe der Bai von Rio de Janeiro hinaus in guter Fahrt und das Meer belebte sich mehr mit Seevögeln aller Art. Auch Albatrosse sah man schon, wie sie in majestätischem Flug den Ozean durchstreifen. Auch solch einen gewaltigen Vogel fingen wir an einem Angelhaken. Ein großer Angelhaken mit Fleischköder wurde auf ein Brettchen gebunden und an einem starken Tau dem Wasser übergeben. Lustig schwimmend wurde es sofort von großen und kleinen Vögeln gesehen. Seeschwalben, Raptauben und Daumiers fanden sich ein und versuchten ihr Glück an dem großen Brocken Fleisch, der so appetitlich daherschwamm. Aber ein großer Albatros hatte das Schaustück auch gesehen und nahte sich uns. Er ließ sich inmitten der kleinen Vögel nieder, sie wichen alle aus. Die See war bewegt und trieb den Köder auf die Höhe einer Woge. Dies paßte dem Vogel, schwimmend folgte er ihm und plötzlich erfaßte er den guten Brocken und wollte mit ihm in die Luft. Die Angel aber ließ nicht los und zog ihn auf das Wasser. Er konnte sich nicht mehr in sein Element, die Luft, erheben, denn er saß in der Tiefe der Welle, die den Köder trug und seine gewaltigen Flügel peitschten wohl das Wasser, aber sie erhoben den Vogel nicht mehr. Langsam wurde er auf Deck gezogen. Da saß er nun und konnte sich nicht in die Lüfte schwingen, denn seine großen Flügel schlagen, wenn sie ausgebreitet wurden, das Deck. Eigentlich war es jammervoll anzusehen, wie der Riese der Luft so hilflos darsaß. Ich wollte nicht sehen, wie er getötet wurde. Seine ausgepannten Flügel hatten fast drei Meter Weite. Immer unruhiger, ja wilder wurde die See. Wir hatten böse Tage durchzumachen, viele Nächte schlaflos. Es war unmöglich, in der Kajüte im Bett zu ruhen. Ich zwängte meinen schmalen Körper zwischen die Beine der Bänke im Eßsaal, die am Boden befestigt waren, nur um etwas Ruhe zu haben. Seekrankheit bekam ich nicht, aber ich war so müde, daß ich ohne ein Angstgefühl mit dem Schiffe untergegangen wäre. Der Sturm kam aus dem entfernten Süden und war ein sogenannter Pampero, der in den Pampas seine Entstehung nehmen soll. Ruhig wurde das Meer nicht mehr.

Wir waren 83 Tage auf dem Wasser, als wir endlich die Mündung des Rio la Plata erreichten. Das Meerwasser, sonst ganz klar und rein, bekam einen trüberen Ton, der zunahm an Stärke und etwas gelb wurde. Rechts zeigt sich das Land der Ilha des Sotos, nur ein niederer Sandstreifen war es. Manchmal

sah man einen Seewolf, nach welchem die Insel ihren Namen erhielt. Sie sahen fast wie Seehunde aus, die ich nur aus Abbildungen kannte. Es war morgens, als wir die ersten Wahrnehmungen machten, es wurde Mittag, als sich am Horizont ein Segel zeigte. Es kam rasch näher, es war ein Lotsenboot. Unser Schiff setzte bei und flaute ab. Rasch kam das Lotsenboot näher. Drei Mann saßen darin. Als es nahe genug herangekommen war, wurde ihm ein Tau zugeworfen. Das Boot legte bei und ihm entstieg ein großer kräftiger Mann, der erste Mensch der neuen südlichen Welt, in der ich nun leben und mein Glück versuchen sollte. Der Lotse war aber kein Amerikaner, sondern ein Italiener, und fast alle Seeleute der Küste waren Italiener, wie ich später erfuhr. Man sah nun das Land deutlicher, es entstieg langsam dem Meer. Langsam fuhr ihm unsere „Bella Cubana“ entgegen. Es wurde Nacht, als wir in den La Plata einfuhren und wir suchten unsere Kajüten auf, denn es war recht kühl geworden. Morgen sollten wir in Montevideo sein.

Schwer schlief ich ein und bald am Morgen, als es hell wurde, stieg ich auf Deck. Montevideo lag vor mir. Eingebaut an den aufsteigenden Berg, der der Stadt den Namen gibt, lag sie freundlich, hell und friedlich vor meinen Augen. Sie machte der Lage nach nicht den Eindruck einer Stadt, die fast noch tropisch wirken könnte, denn sie hätte mehr Vegetation zeigen können. Die Häuser waren niedrig und hatten flache Dächer, überhaupt erschien die Stadt mir klein. Sie war es auch dazumal, jetzt, 56 Jahre später, sieht sie gewiß anders aus und präsentiert sich großartiger. Einen eigentlichen Hafen als das von Natur gebildete nicht sehr tiefe Becken sah ich auch nicht. Der Rio la Plata mit seinem gelben Wasser nahm es ganz ein. Es kamen Boote vom Land mit Gemüse und Fleisch, aber nur wenig, sehr wenig Früchten. Orangen gab es, aber sie waren nicht süß, und schlecht im Aussehen. Dagegen brachten Fischer schöne Fische, aber sie waren sehr teuer. Die Zollbeamten waren geschniegelt und gebügelt, aber sahen gut aus und es fiel mir auf, daß fast alle französisch sprechen konnten. Unter den Bootsleuten war ein deutsch sprechender Italiener, wie er sagte Venetianer. An Land konnte niemand, denn das Schiff, unsere „Bella Cubana“, sollte mittags weiter den Fluß hinauf nach Buenos Aires durch einen Remorqueur gebracht werden, wozu 24 Stunden notwendig sein würden. Bald entschwand denn auch Montevideo unseren Augen, als der Remorqueur unser Schiff in Schlepp genommen hatte. Das Wasser des La Plata wurde schmutziger und das den Fluß umgebende ziemlich flache Land entschwand fast unseren Augen. Wir hatten rechter Hand die Bauda Oriental, deren Hauptstadt Montevideo ist, und auch dieses Land ist flach, aber doch recht leicht gewellt. Links lag die Provinz Buenos Aires, aber noch konnte man nichts vom Land erblicken. Die Wasser des La Plata sind nicht tief und der Pilot hatte viel Arbeit und Aufmerksamkeit nötig, um das Schiff richtig zu führen. So kam die erste Nacht heran, die ich in Südamerika zubringen sollte. Ich bin niemals leichtsinnig gewesen, schwere Gedanken nahmen mir die Nachtruhe, und frühmorgens war ich schon auf Deck. Das Bild vom Abend war das gleiche wie am Morgen, aber die „Bella Cubana“ hatte einen anderen Kurs, sie kreuzte den Strom, es ging hinüber nach Buenos Aires.

Gegen 10 Uhr morgens tauchten die Spitzen der Kirchtürme von der Stadt auf und langsam kamen wir dieser näher. Sie lag auf einer kleinen Erhöhung über dem Fluß, wo sie heute noch liegt, aber jetzt ist es eine Stadt von einer Million Einwohnern und vor 55 Jahren hatte sie vielleicht 150 000. Es wurde Mittag, ehe wir auf der Reede von Buenos Aires lagen, weit, sehr weit vom Lande entfernt. Als erste Leute vom Lande kamen die Zollbeamten. Sie sahen aus wie die von Montevideo. Sie sprachen nur spanisch und ich verstand kein Wort. Der Kapitän hatte uns drei Kajütenpassagieren angeboten, uns mit seinem Boot an Land zu nehmen, was wir dankbar akzeptierten. Für unseren Franzosen Lionel Arvengas war von dem Hause, für welches er engagiert war, ein Boot mit einem jungen Mann gekommen, der ihn abholte. Der Pole mußte bei seinen Leuten bleiben, so waren nur Moosbauer und ich, die den Kapitän begleiteten. Pässe brauchte man nicht und nach einer Fahrt von einer kleinen Stunde erreichten wir die Landungsbrücke. Heute ist dies natürlich nicht mehr so und es gibt, glaube ich, keine Außenreedee mehr, sondern einen richtigen Hafen. Die Landungsbrücke war sehr lang. Der Strand war nicht sehr belebt und kleine Häuser mit flachen Dächern besetzten ihn. Das Land erhob sich vielleicht zehn Meter und man kam in die Calle vente cinco de Maja. Wir aber gingen mit dem Kapitän in das Hotel Providence, das er uns empfahl und in welchem er selbst wohnte. Natürlich war es französisch. Nach heutigen Begriffen war es dort sehr einfach, aber es war reinlich und gut möbliert. Im Schlafzimmer gab es ein einfaches Feldbett, einen Stuhl, einen Tisch und eine Waschtoulette von Eisen. Das Zimmer hatte kein Fenster, es lag an einer Holzveranda, welche den Hof des Hotels umgab. Das Zimmer lag im ersten und auch letzten Stock, denn hohe Häuser gab es dazumal in Buenos Aires nur wenig. Das Essen war auch einfach, aber gut, natürlich französische Küche, so waren auch die Weine. Aber alles war enorm teuer und Moosbauer und ich sahen sofort ein, daß unseres Bleibens dort nicht lange sein könnte, denn unsere Börser waren zu mager.

Die erste Nacht auf dem Boden Argentiniens verlief nicht sehr angenehm. Ich hatte ein Gefühl des Alleinseins, das ich vorher nie in dieser Weise gekannt hatte. Moosbauer war, wenn auch älter als



ich, doch noch weniger weltgewandt und wußte auch keinen Rat. Schwer lag die neue Welt mir im Sinn. Schließlich hatte ich die Bilder, die ich von Europa mitgenommen hatte und verkaufen wollte. Ich konnte in einer Kunsthandlung in Buenos Aires sehen, ein Unterkommen zu finden. Von Paris her hatte ich die Adresse einer Kunsthandlung in Buenos Aires, für welche ich bei Goupil Heiligenbilder verpackt hatte. Es war ein Italiener Bernassoni in der Calle Rivadaria. Zu diesem wollte ich so bald als möglich gehen. Dieser Gedanke und das Vornehmen beruhigten mich. Moosbauer war ganz unentschlossen, was er tun wollte. Er war Kaufmann, aber er sprach keine fremde Sprache und mußte sehen, in einem deutschen Haus unterzukommen. Er sprach aber diesen Wunsch nie aus. Wir frühstückten und machten uns auf den Weg, Buenos Aires anzusehen. Wir kamen auf den nahe unserem Hotel liegenden Platz de la Victoria. Er soll heute noch sein, aber nur eine Kirche ist alles, was von ihm geblieben ist. Buenos Aires als Stadt ist in Quadraten angelegt und ist natürlich auch heute noch so geblieben, obwohl es eine Millionenstadt geworden ist. Die Stadt überhaupt muß ein ganz anderes Aussehen bekommen haben. Auffällig waren die vielen rot angestrichenen Häuser, sie waren alle nur im Untergeschoß bewohnt. Die Fenster waren alle mit starken nach unten stark ausgebogenen Eisengittern versehen und auf vielen haben Stühle gestanden, die dann des Abends mit schönen Donnas besetzt waren.

Caballeros kamen und machten den Damen den Hof, musikalische Ständchen hörte und sah ich und alles, alles war mir neu und interessant. Wir kamen auf die Plaza de la Victoria. Sie war dazumal sehr einfach und schmucklos. Quadratisch angelegt, befand sich auf einer Seite eine Kirche und vor ihr ein quadratisch mit großen Quadern belegter Platz. Auf der anderen Seite war die sogenannte Cabilde, sehr, sehr einfach und nicht groß. Es war das Polizeigefängnis. Es war nicht fürchterlich anzuschauen, aber es soll Furchtbares darin vorgekommen sein zur Zeit des Diktators Rosas. Sie, die Cabilde, war auch rot angestrichen, so wie so viele Häuser der Stadt und man sagte mir, daß diese Häuser so angestrichen worden seien, um dem grausamen Diktator die Anhänglichkeit seiner Bewohner zu zeigen. Wenige Jahre vor meinem Kommen nach Buenos Aires war Rosas mit einem englischen Schiff nach England geflohen, samt seinen Reichtümern und seiner Familie. Seine nächste Anverwandte war Manuelitta Rosas, seine Tochter. Ich habe später Rosas Nichten, um welche er sich nicht gekümmert hatte, photographiert. Es waren die schönsten Argentinierinnen, die ich in dem an schönen Frauen so reichen Buenos Aires sah.

Unser Hotel lag in der Calle Belgrano, Ecke Vente cinco de Mayo, die auf die Plaza Victoria mündete. Auf der Seite, wo die Kirche lag, mündete dazumal die Calle Riadavia, wie heute auch noch. Sie war dazumal die schönste und vornehmste Straße mit den besten Häusern und Läden. In diese bogen wir ein. Es fand sich an der Außenseite der Läden mit deutschen Namen, aber es gab mehr französische. So wanderten wir planlos durch die Straßen der Stadt, passierten verschiedene Quadres und eine Straße, die so uninteressant aussah wie viele andere, die wir gesehen hatten, als Moosbauer stehen blieb und rief „Deutsches Bierhaus“. Wir waren einen Moment sprachlos vor Überraschung. Schon lange hatten wir gedurstet, denn wir waren ohne Dejeuner aus dem Hotel gegangen und stundenlang herumgelaufen. Wir richteten unsere Schritte nach dem interessanten Haus. Es sah aus wie die Häuser, die wir bisher gesehen. Parterre, das Hostor und rechts der Eingang in einen Wohnraum. Man sah einen Riesenhof, der aber nicht gepflastert war und in diesem ungeheure plumpe Wagen. Wir gingen in das Wohnzimmer rechts. Es war die Wirtsstube. Tische und Stühle fehlten nicht und ein Mann, der eine Tabakpfeife rauchte, fragte auf spanisch, was wir wollten. Moosbauer sagte „Bier“, der Mann sah uns einige Augenblicke an und rief durch eine offenstehende Tür, die in einen anderen Raum führte, „zwei Glas Bier“. Es währte nicht lange, dann brachte eine ziemlich dicke, aber freundliche Person zwei Glas Bier und sagte, „die hättest du wohl selber hole könne“, es war gut schwäbische Mundart. Unser etwas fremdartiges Aussehen veranlaßte aber die Frau, uns zu fragen, ob wir mit einem deutschen Schiff gekommen wären und als wir dies verneinten, meinte sie, sie müßte es wohl sonst gehört haben. Sie fing an, die Tische zu decken und sagte so beiläufig, es sei für das Dejeuner um 12 Uhr; da kam unser Hunger und wir fragten sie, ob wir auch eines haben könnten. Wir aßen und wurden so etwas bekannt. Es kamen viele Leute und alle sprachen deutsch. Das Essen war einfach, eine Art Beefsteak mit Reis und Tomaten, welche ich dort zum ersten Mal in meinem Leben aß, und ein paar Scheiben riesiger Zwiebeln, die vorzüglich schmeckten. Die Leute aßen alle schnell und entfernten sich ebenso.

Auch wir entfernten uns, merkten uns aber Straße und Haus und die freundlichen Wirte. Wir gingen noch an den Strand hinunter und endlich nach dem Hotel. Wir dinierten, tranken Wein, der uns nicht erheiterte und gingen schweren Herzens zu Bett. Die Tagesrechnung, die wir bezahlten, war sehr hoch und wir wußten, daß wir uns eine andere Wohnung suchen mußten. Wir schliefen schwer ein und noch lange hörte ich durch die Wand, die uns trennte, sein Gespräch mit sich selbst, das mich früher so wunderte. Des Morgens waren wir zum Entschluß gekommen, die Wirtsleute, die wir gestern kennen gelernt hatten, zu fragen, wo wir hinziehen könnten, bis wir eine Stellung gefunden haben würden, die uns ernährte. Ich wollte sehen, meine Bilder zu verkaufen, die noch in dem Zollhaus liegen sollten, sicher aber noch in dem Raum des Schiffes,

das uns gebracht hatte und Moosbauer wollte sich in einem Kaufhaus eine Stellung suchen und die Hilfe des Konsuls in Anspruch nehmen.

Wir gingen also in das deutsche Bierhaus. Der Wirt empfing uns wieder, auch des Morgens schon mit der Pfeife im Mund. Wir brachten unser Anliegen vor. Er fragte, aus welchem Teil von Deutschland wir kämen und meinte, wir sprächen so wie bei ihm zu Hause, denn er sei aus Kempten. Moosbauer sagte, er sei aus Passau und ich sagte, ich sei aus Augsburg. „Ja, da war i oft, denn i bin Bote g'wesen zwischen Augsburg und Kempten.“ Meinen Namen kannte er nicht, aber die Firma Gebrüder Körber in Augsburg kannte er gut, „da bin i viele Mal gewesen, jeden Botengang, den i nach Augsburg gemacht hab.“ Nun rief er seine Frau. Sie war, wie in Bayern alle Wirtsfrauen, die Seele des Geschäftes, war auch viel klüger als der Mann, der ein Bauer geblieben war. Der Name der Leute war Wiblshausen. Wir verließen das teure Hotel und zogen auf den Rat der Frau Wiblshausen in ein spanisches Haus ganz in ihrer Nähe. Wir bekamen einen unmöblierten kahlen Raum. Jeder kaufte sich ein Feldbett. Eine Kiste war unser Tisch und zwei Feldstühle machten die Möblierung fertig. Zwei leere Flaschen bildeten die Beleuchtung und eine Schüssel und ein Wasserkrug waren alles, was zur Toilette nötig war. Unser Wohnraum hatte kein Fenster, eine Zimmerdecke auch nicht, und der Boden bestand aus Backsteinen. Die Tür des Raumes führte auf einen schmalen Hof. Klosett im Hintergrund desselben und in der Nachbarschaft einer alten schwarzen Wäscherin, die, eine kurze Tabakpfeife im Mund, uns als ihre Nachbarn begrüßte. Unsere Hausleute waren Spanier. Sie waren durchaus höflich, wir auch, aber verstehen konnten wir uns nicht. Dies veranlaßte mich, in eine Buchhandlung zu gehen, die ich in der Calle Rioadavia gesehen hatte, und ich verschaffte mir ein kleines Lexikon in französisch und spanisch, deutsch und spanisch gab es nicht. Im Hotel Providence hatten wir reinen Tisch gemacht und aßen von nun an bei Wiblshausen. Als wir am ersten Abend unsere Wohnung aufsuchten, fanden wir sie nicht sonderlich angenehm, aber Not bricht Eisen.

Wir schliefen nun in einem Raum und in recht primitiven Betten, oder vielmehr wir wollten es. Moosbauer kroch in sein Feldbett, ich auch, und ich löschte das Licht. Es ging mir viel durch den Kopf, aber ich war jung, hatte meine Jugendkraft und Phantasie, und es war bisher stets gelungen, das Heimweh, das mich gepackt hatte, zu unterdrücken. Ich war seit meinem neunten Jahr ohne eigentliche Heimat. Zwar wußte ich, daß ich eine solche finden würde, wenn alle Stricke rissen, aber ein heimatliches Gefühl hatte ich doch nicht, wie wohl die meisten jungen Menschenkinder, welchen das gütige und vorsichtige Schicksal die Mutter erhielt.

So war ich am Einschlafen, als ich plötzlich Moosbauer schluchzen hörte; da war auch meine Beherrschung des Heimwehs weg und ich glaube, daß es lange währte, ehe sie wiederkehrte. Keiner fragte den andern, weshalb er weinte. So nach und nach verlangte aber die Natur ihr Recht und wir schliefen ein. Ein heftiges Klopfen an der Tür weckte uns und erwachend sahen wir, daß es Tag war. Ich kleidete mich rasch an und öffnete die Tür. Vor mir stand die alte Negerin, unsere Nachbarin, hatte einen Topf in der Hand und sprach etwas von Leche und von Dinheiro. Das letzte Wort kannte ich, es hieß Geld. Das Wort Leche kannte ich nicht. Ich suchte das Wort im französisch-spanischen kleinen Wörterbuch, es hieß „Milch“. Da erst begriff ich, was die Alte wollte, gab ihr Geld und sie lief fort, kam aber in wenigen Minuten wieder, brachte Milch und gab mir Geld heraus. Dann lief sie, die Milch auf ihrem Brattero, einem kleinen eisernen Ofen, der mit Kohlen gefüllt war und lustige Blut hatte, warm zu machen. Dies alles ging schneller, als ich es schreiben kann. Wo die Negerin die Milch holte, war mir auch unklar, bald aber erfuhr ich es. Wir sahen morgens auf den Straßen Pferde, die Blechkannen auf beiden Seiten ihres Körpers hängen hatten und oben im Sattel einen Mann sitzen, der das Pferd lenkte. Dies war der Milchverkäufer, der Lechero, der jeden Morgen vom Kamp die Milch nach der Stadt brachte. Wie ich hörte, waren es meist Basquen, die vor Buenos Aires im Kamp Molkereien hatten. Brot konnte man in verschiedenen Läden kaufen, auch in allen, wo Wein zu haben war. Das Brot, natürlich weißes, war aber nicht Weizenbrot, sondern „Pan creollo“. Es schmeckte ganz gut, solange es frisch war, wurde aber sehr schnell alt und war dann ganz geschmacklos. Es gab manches anzuschaffen, um unsere Wohnung behaglicher zu machen, natürlich nur das Allernotwendigste. Ein paar Tassen, Wassergefäße und einige Gläser. Bürsten für die Schuhe brauchte man nicht, denn das Reinigen der Stiefel besorgten Savogarden, wie überall in den Städten von Südamerika. Die alte Negerin wusch unsere Wäsche, geplättet wurde sie auswärts.

Bei Wiblshausen aßen wir und lernten dort viele Deutsche kennen, deren Namen mir aber entfallen sind, denn sie spielten in meinem Leben keine Rolle. Ich besuchte den Bilderladen von Bernasconi in der Straße Rioadavia. Es war ein kleines Geschäft, das mit Heiligenbildern kleinsten Formates handelte, auch Rosenkränze und Wachsstöcke verkaufte Bernasconi; er war Italiener, sprach etwas französisch, und ich erfuhr von ihm, daß nicht er der Käufer der Heiligenbilder bei Goupil war, sondern ein Bruder in Genua. Ich sagte ihm, daß ich Heiligenbilder, bunte, in größerem Format, besäße, welche ich ihm verkaufen wollte, dafür aber hatte er keinen Sinn, denn, sagte er, er gehe in kurzer Zeit nach Genua zurück. Von einer Stellung

in einem ihm bekannten Hause wußte er nichts. Eine deutsche Kunsthandlung gab es nicht, wohl aber eine Buchhandlung, die Leipziger Filiale von Voss. Ich stellte mich dort auch vor, aber es war ganz zwecklos, denn der Besitzer sagte gleich, Bilder führen wir nicht und schon gar nicht katholische, und wenn wir einen Jungen gebrauchen, dann sorgt das Haus in Leipzig. Auch Moosbauer hatte keinen Erfolg, aber ich glaube, daß er überhaupt in Buenos Aires nicht bleiben wollte. Da wir bei Wiblishausen stets aßen, machten wir einige Bekanntschaften. Ein Schwiegersohn von Wiblishausen war Sattler und auch Beyer. Die Sattlerei war und ist vielleicht auch heute noch ein sehr gutes und einträgliches Geschäft. Er setzte sich einen Abend zu uns und forschte uns aus, was wir für Absichten hätten usw. Von ihm hörten wir nun, daß seine Schwiegereltern, von auswärts kommende Kampleute, wenn sie ihre Produkte zur Stadt Buenos Aires brachten, vielfach bei ihnen ihr Absteigequartier nahmen. Jetzt begann bald die Zeit, wo dies der Fall sein würde und deshalb hatten seine Schwiegereltern uns auch nicht aufnehmen können. Wir erzählten ihm unsere Fehlgänge bezüglich einer Beschäftigung. Er meinte aber, dies sei ganz belanglos. Es würde sich wohl etwas finden, aber spanisch müßten wir etwas lernen und wenn er etwas hörte, würde er an uns denken. Täglich fast lehrten nun auch Estancieros bei Wiblishausen ein. Es waren dies Deutsche, aber auch Elsässer. Natürlich blieben sie uns fremd, aber sie interessierten uns doch sehr. Eines Tages aber kam Wiblishausen zu uns und fragte uns, ob wir in den Kamp wollten; er zeigte mir dabei einen großen kräftigen Mann und meinte, dieser sei ein sehr wohlhabender, ja reicher Mann, „Estanciero“, und Besitzer von vielen Tausenden Schafen und einer großen Rinderherde; er suchte für seine drei Kinder, einen Jungen und zwei Mädchen, einen Lehrer. Sie sollten Lesen und Schreiben lernen und etwas Rechnen, und das, meinte Wiblishausen, können sie beide.

Ich wollte gleich zugreifen, aber Moosbauer meinte, wir sollten noch zusehen, er wenigstens wollte Buenos Aires nicht verlassen. Mir aber paßte der Antrag sehr, denn ich wollte hinaus und sehen, wie das Land aussieht, überhaupt stellte ich mir alles viel schöner vor, als es hätte sein können. Den anderen Tag wurde ich dem Mann vorgestellt, der das Anerbieten machte. Er hieß Schwarz und sprach Elsässerdeutsch, das ich gut verstand, weil ich im Schwarzwald gelebt hatte. Eigentlich hatte Schwarz mehr für Moosbauer über, denn dieser war bedeutend kräftiger anzusehen als ich, der ein schmalbrüstiger Junge war und nicht aussah, als ob er körperlich viel leisten könnte. Es wurde nichts entschieden. Es gingen mehrere Tage hin. Dann kam Schwarz wieder und wollte unseren Entschluß hören. Ich bat ihn, mir zu sagen, wie er es mit mir halten würde, wenn ich seinen Antrag annähme. Er meinte, wir würden uns schon einigen, er würde einen Bruder, den er in Buenos Aires habe und Schlächter sei, sprechen und dieser würde wohl wissen, wie eine solche Stelle zu bezahlen sei. Für das Hinkommen zu seiner Estancia würde er sorgen. Natürlich hätte ich alles frei und einen eigenen Schlafraum, und essen würde ich mit ihm und seiner Familie.

Wieder gingen zwei Tage hin, dann kam er wieder zu mir und sagte mir, daß er mir monatlich 8 Patagon Gold, das sind etwa 40.- M., geben wollte, denn sein Bruder, der Schlächter, der in Belgrano wohne, hätte für seine zwei Mädchen auch einen Hauslehrer, dem er ebensoviel gäbe, der ihn aber leider jetzt verlassen wollte, weil er eine besser bezahlte Stelle gefunden habe. Da nun trat Moosbauer auf den Plan und meinte, ob dieser Bruder wohl ihm die freiverbende Stelle geben wollte. Schwarz schlug ihm vor, mit ihm nach Belgrano zu gehen, dann würde sich darüber sprechen lassen, er ginge heute noch hin. Moosbauer nahm bei dem Bruder von Schwarz, der Schlächter in Belgrano war, die ihm angebotene Stellung an und war dort sechs Monate, wie ich hörte, als ich nach dieser Zeit aus dem Kamp zurückkehrte. Es soll ihm gut gegangen sein. Wir trennten uns. Ich blieb vier bis fünf Tage länger in unserer Wohnung als Moosbauer. Wir hatten natürlich diverse Bekanntschaften anderer junger Deutscher gemacht, welche in deutschen Häusern angestellt waren und doch manches gesehen und kennen gelernt. Unter anderen lernte ich auch einen jungen Deutschen aus Elberfeld kennen, mit Namen Raabe, der in dem einzigen größeren photographischen Atelier, das einem Amerikaner Thierry gehörte, als Operateur angestellt war. Mit W. Raabe, der nur ein Jahr älter war als ich, aber ungleich fixer, verkehrte ich eigentlich am meisten. Er hatte nur einen Fehler, er trank immer mehr, als er vertragen konnte. Er war aber kein Säufer. Dann verkehrte ich mit einem jungen Hamburger Jil. Er war in einer Baracke in Baraccas in einem Häute- und Wollengeschäft mit noch einigen jungen Leuten angestellt, deren Namen mir aber entfallen sind. Als ich ihnen meinen Entschluß mitteilte, mit Schwarz in den Kamp zu gehen, rieten sie mir ab, dies zu tun, nur Jil nicht, der Schwarz vom Geschäft her kannte und glaubte, daß er an meiner Stelle dasselbe tun würde, denn in der Stadt zu bummeln, Geld zu verbrauchen und nichts zu verdienen, sei schlechter als schlecht.

Schwarz war mit seinen Carretas, welche seine Produkte nach Buenos Aires gebracht hatten, auf der Placa vente cinco de Maja aufgefahren; dort wurden die Häute und die Wolle fortiert und verkauft, und die Tiere eingestellt, d. h. sie blieben auf der Plaza eingehengt stehen. Es waren vier Carretas und zu jedem gehörten sechs Paar Ochsen und je vier Mann. Diese Carretas waren ganz gewaltige Kasten, viereckige, schwere und stark gebaute Gehäuse, mit Häuten gedeckt, aber sie hatten nur zwei große Räder,



ungeheuer plump und massig. Auf der Plaza, die ich noch nicht gesehen hatte, war eine ganze Wagenburg angefahren, hundert dieser schweren Gefährte waren dort, bewacht von den Führern, die größtenteils Gauchos waren, alle gut bewaffnet. Sie sahen nicht vertrauenerweckend aus, aber sie waren mir noch lieber als die Europäer, Italiener, Basquen und Spanier, die ich später im Kamp sah und die sich dort herumtrieben. Zur Zeit der Schaffschur waren diese Menschen wohl alle beschäftigt und verdienten viel Geld, aber nach dieser Zeit machten sie den Kamp unsicher und niemand konnte reisen, ohne bewaffnet zu sein und nie alleine. Auch ich mußte mir noch meine Bewaffnung besorgen. Eine gute Doppelbüchse und einen Hirschfänger hatte ich von Europa mitgebracht, auch einen Revolver, der dazumal noch eine Seltenheit war. Das Reitpferd, das ich brauchte, stellte Schwarz, denn bei seiner Karawane waren vier Pferde mitgekommen und sein eigenes Reitpferd stand bei Wibilshausen, aber einen Sattel mußte ich mir kaufen. Diese Sättel aber, welche im Kamp gebraucht wurden, waren von den europäischen sehr verschieden, aber praktisch. Er hieß Rigado und war von Holz. Das Pferd bekam drei, manchmal bloß zwei wollene Decken aufgeschallt und auf diese wurde der Sattel gelegt, auf diesen kamen wieder zwei wollene Decken und darauf ein Stück Leder, das aber auch selbständig festgeschallt werden konnte. Auf der Vorder- und Hinterseite war das Holzgestell erhöht und mit Leder überzogen. Sah man in dem Sattel, so war man gut untergebracht. Ich war niemals zu Pferde gesessen und mußte es erst lernen. Auch Sporen zum Anschnallen, große Stücke, mußte ich mir kaufen und eine Cravache. Schon das Aufsteigen machte mir Mühe. Der kleine Koffer mit meinen Habseligkeiten wurde auf eine Carreta gebracht, die beladen mit den Einkäufen von Schwarz fast fertig beladen war. Nur einmal noch konnte ich bei Wibilshausen meine Reitkunst versuchen. Es ging nicht gut und ich war nicht sehr zufrieden, zumal wir am frühen Morgen des anderen Tages abreisen sollten. Schwarz und Wibilshausen aber meinten, wenn ich einmal im Sattel sitzen würde, dann ginge es schon, zumal ich nicht würde fallen können. Wir hatten drei Tagereisen zu Pferde zu machen, und der erste Tag sollte die größte Etappe sein. Früh vor Tag mußte man heraus, man aß tüchtig, und dann zu Pferd.

Unter vielen guten Wünschen Wibilshausens ritten wir ab, ich mit schwachem Herzen. Das Reiten ging besser als ich gedacht. Ich sah viel Neues in der Natur, die aber doch sehr eintönig war. Tropisch war sie nicht. Das Gelände war wellenförmig, mit einem harten Gras bewachsen, manchmal kamen große Strecken, die mit einer schönen Distel bewachsen waren, es gab weder Bäume noch Sträucher. Wir durchritten Viehherden und viele Pferdeherden, auch Schafe traten auf, aber Schwarz meinte, diese bedeuten nicht viel, erst weiter draußen würde ich wirkliches Vieh sehen. Es war entsetzlich heiß, und ich war grausam müde, nachdem wir sechs Stunden geritten waren. Es zeigten sich in weiter Ferne Bäume, es waren Pappeln, und hinter diesen Häuser; dorthin müssen wir, sagte Schwarz, das ist *«tres esquenos»*, die 3 Ecken, und dort wohnen Deutsche, Compatriotes von mir. Wir ritten noch beinahe zwei Stunden, bis wir den Ort erreichten. Pappeln und andere Bäume umgaben die kleine Besizung, die aber ganz gut aussah. Zwei ziemlich große mit Stroh oder Binsen bedeckte Häuser, niedrig, nur parterre, umgeben von den hohen Bäumen, sahen ganz wohnlich aus, und das Ganze war mit einem Zaun von Bambus umgeben, eine kleine Strecke mit der Tür mit einem Drahtzaun. Ehe wir noch diesen erreichten, erhob sich in dem umzäunten Raum ein wütendes Gebell und sechs bis acht Hunde drängten sich an den Eingang. Wir oder vielmehr Schwarz klopfte in die Hände, als sich unter der Tür des Hauses eine weibliche Gestalt zeigte und rief *«Ave Maria»*. Sie antwortete *«Entre con Dios»*, rief aber sofort Schwarz zu, tretet nur ein. Sie rief die Hunde zurück, die nur widerwillig gehorchten. Die Frau war auch Elsäßerin und sprach Deutsch in Schwarzwälder Art oder mit geringem Unterschied. Schwarz bat um ein Nachtlager für sich und mich, das bereitwillig gewährt wurde. Die Leute waren gleich Schwarz aus dem Elsaß. Es waren Mann und Frau, zwei Söhne und zwei Töchter. Sie bewohnten ein Haus, das ganz aus den Produkten des Landes hergestellt war, aus Binsen und Lehm und einigen Balken eines sehr festen Holzes, einer Art Akazie, die das Haus umgaben, der Boden oder Estrich war von Lehm. Das Haus enthielt drei Abteilungen und in einer Veranda war die Küche untergebracht. Die drei Räume benutzten die Eheleute und die Töchter, ein Zimmer blieb frei. Die Söhne wohnten im Nebenhause, das eben so einfach war wie das Haupthaus, nur hatten die Söhne einen Raum, die zwei anderen Räume beherbergten zwölf Kühe, die von ihren Kälbern zurückgehalten wurden. Es wurde im Lauf des Abends viel gesprochen und so hörte ich, daß täglich einmal die Kühe gemolken wurden, aber sie gaben nur selten mehr als zwei Liter Milch. Diese wurde dann an eine andere Milchwirtschaft abgegeben und nicht selbständig nach Buenos Aires gebracht, und man sagte mir, daß auch diese Milchwirtschaft nur eine Etappe sei, die wieder die gesammelte Milch an eine größere lieferte, und von dort nach Buenos Aires gebracht würde. Dies geschah dann während der Nacht, so daß die Milch doch mindestens zwölf Stunden unterwegs war, und ich wunderte mich, daß sie doch noch so frisch sein konnte. Bei den Leuten, bei denen wir die Nacht zubrachten, gab es etwas Butter und Schafsmilch, aus welcher auch Käse gemacht wurde. Harte, dünne Fladen, die schlecht schmeckten. Das Anwesen war auf der Rückseite des Hauses durch einen Pfirsichwald gedeckt. Es war Pfirsichzeit und mehrere Schweine fraßen gierig die Früchte, die sehr ver-

lockend ausfahen. Sie sind groß und hatten in Gestalt und Farbe alles, was die Frucht schön aussehend macht. Aber die Frucht ließ sich nur schwer vom Stein lösen und das Fleisch hatte wenig Aroma und war trocken. Ich kannte sie schon von Buenos Aires. Alle Ansiedlungen im Kamp hatten Wäldchen von Pfirsichbäumen. Sie gaben das einzige Feuerungsmaterial, wenn man nicht, wie die Gauchos, trockene Kuhfladen zum Verbrennen verwenden will. Der Pfirsich wächst mehr strauchartig und hat sechs, acht und mehr Triebe, einen davon schlägt man zur Feuerung ab und schafft sich so jährlich Brennholz. Die Söhne der Familie hatten genug zu tun, um die Kühe, die man zur Milcherzeugung brauchte, alle Tage auf den Hof zu bringen, denn zur Weide wurden sie täglich zu dem Kamp gebracht; nicht mit den Kälbern, welche man ihnen erst des Morgens brachte und welche sonst zu Haus bleiben mußten. Die Töchter waren junge Damen von zwölf und vierzehn Jahren. Morgens früh brachen wir auf, wir hatten noch zwei Lagerritte, nicht so schwer wie der erste Tag. Der erste Tagesritt hatte mich so lahm gemacht und meine Glieder schmerzten mich so, daß ich nicht vom Pferd herunterkommen konnte. Ich war wie gerädert. Die Pritsche, auf welcher ich schlief, war aus einer Kuhhaut hergestellt und schrecklich hart. Zwei wollene Decken des Sattels machten das Lager weicher, aber ich brachte doch eine schlechte Nacht zu und es war mir schlecht zu Mute. Als es kaum Tag wurde, erwachte ich und es kam mir vor, als läge ich in einem Ameisenhaufen. Ich sprang von meiner Lagerstätte und lief zur Tür, öffnete sie und sah meine Arme und Beine an, sie waren rot getupft und überall sah ich Flöhe, die herumhupften, alles war voll davon. Während meiner Untersuchung kam Schwarz, er war nicht über die Flöhe erstaunt, sondern darüber, daß sie rote Flecken verursacht hatten. Wir mußten weiter. Nachdem wir Mate und Fleisch gegessen hatten, das wohl auf keiner Estancia fehlte, ritten wir weiter und der kommende Tag endete wie der erste.

Am dritten Tag schon nachmittags trafen wir auf der Estancia von Schwarz ein. Die Anlage war fast die gleiche wie die Estancia, die wir am ersten Tag besucht hatten. Mir schien alles größer. Empfangen wurden wir zuerst von den Hunden, dann kam Frau Schwarz und zwei Mädchen von elf und zwölf Jahren, alle drei betrachteten mich erstaunt. Schwarz gab die Erklärung, die aber nicht so freundlich aufgenommen, wie sie gegeben wurde. Die Kinder sprachen spanisch lieber als deutsch und verbargen sich vor mir. Frau Schwarz war noch unsicher, wie sie sich benehmen sollte. Sie war wohl schon in den vierziger Jahren, eine derbe, aber nicht häßliche Frau, mit guten Augen, aber sehr ruhigem Gesicht. Sie sprach den Elsässer Dialekt und ihr ganzes Wesen war das einer Bauersfrau, aber man sah, daß sie sich wohl ihres Wertes bewußt war. Die Pferde brachten die Gauchos auf die Seite. Nach einiger Zeit kamen die zwei Töchter des Hauses mit einem großen Geschrei angeritten, das sich aber dämpfte, nachdem sie einen Fremden erblickt hatten. Die Mädchen, elf und zwölf Jahre alt, trugen schon den Stempel der Argentinierin, sie hießen Maria und Dolores. Maria, die ältere, sprach noch elsässisch Deutsch, die jüngere, Maria, aber antwortete nur spanisch. Nun wurde ich in das Haus geführt. Das Zimmer, in dem wir aßen, unterschied sich in nichts von den Räumen der Estancia, die wir schon gesehen hatten. Die Wände und der Boden waren von Lehm, erstere geweißt. Tisch von weichem Holz und Stühle von europäischem Holz und Rohrseile. Eine einfache Schwarzwälder Uhr, aber kein Bild oder sonst ein Schmuckgegenstand zierte die Wände. Drei Fenster mit weißen Vorhängen erhellten den ziemlich großen Raum. Ich wußte nicht, als was ich gelten sollte. Das Essen war ein Puchero (Eintopfessen), es blieb auch das gleiche Mittagessen fast alle Tage. Frau Schwarz wußte, wie mir schien, auch nicht genau, was ich vorstellen sollte. Die zwei Mädchen verließen das Zimmer nach dem Essen und erst dann erklärte Schwarz meine Anwesenheit. Wie sie diese aufnahm, erfuhr ich erst später. Zunächst wies sie mir einen vollständig leeren Raum an, ein Fenster ohne Vorhang. Das Zimmer oder der Raum hatte noch eine Tür, welche direkt ins Freie führte. Wie oder womit ich schlafen sollte, war mir unklar. Ich holte mein Sattelzeug, das vor dem Hause lag und einige Decken enthielt und etwas Toilettegegenstände. Mittlerweile wurde eine Kuhhaut gebracht und eine Matrasse oder vielmehr ein Sack mit Maisblättern darauf gelegt. Die Liegestätte war fertig. Es wurde dunkel und offenbar auch der Schluß des Tages. Ich ging in meinen Raum und machte mein Lager zurecht, es war nicht schlechter als das in Buenos Aires verlassene. Zwei wollene Decken vom Sattel vervollständigten es. Ich war totmüde und schlief fest ein. Erst am Morgen erwachte ich und mußte mich erst besinnen, wo ich war. Ich öffnete die Tür, die ins Freie führte und sah, daß ein Wasser in der Nähe war. Ich ging hin, es war ein kleiner Bach, der sich durch das flache Gelände zog und sich etwas verbreitert hatte. Ich wusch mich und kehrte in meinen Raum zurück. Nun wurde es aber laut im Hause und vor der Tür, die ins Freie führte, bellten die Hunde. Man hörte das Blöken der Tiere und einige Reiter, Gauchos, trieben Vieh, Kühe, vorbei. Ich ging hinaus und durch das Zimmer, in dem wir gegessen hatten, auf den Hof oder Carral genannt, und sah, wie dort die Kühe angebunden wurden. Vier gelbe Weiber, Elinas genannt, arbeiteten dort und mehrere Peons, Knechte, halfen bei dem Melken der Kühe. Dann sah ich auch Schwarz.

Bevor die Carreten mit unserer Bagage, d. h. mit der meinigen, angekommen waren, konnte der Unterricht der Mädchen nicht beginnen. Darüber war ich recht froh, die beiden Mädchen noch mehr.

Ich konnte mir mit Muße alles genau ansehen. Wie jedermann im Hause ein Pferd hatte, so bekam ich auch eines, die Pferde standen immer gefastelt am Tor der Estancia und meinen ersten Ritt machte ich mit den beiden Mädchen, sie ritten wie der Wind. Gehen tat niemand, wenn man nur eine Viertelstunde zu gehen hatte, so nahm man das Pferd dazu. So lernte ich die ganze Umgebung der Estancia kennen. Das Pfirsichwäldchen, das die Estancia umgab, war herrlich groß und galt als Domäne der Schweine. Das Fleisch der Schweine schmeckte nach ihrer Nahrung, einen Stall oder sonstige Pflege kannten sie nicht. Der kleine Bach erweiterte sich in geringer Entfernung zu einem kleinen See, der, umgeben von Binsen, belebt war von einer ungeheuren Menge von Wasservögeln. Es gab mehrere Arten von Enten und Wasserhühnern, auch schwarze Schwäne gab es. Tausende Vögel belebten das kleine Wasser. Es gab nicht viel Fische, nur Aale gab es, welche ich anfänglich für Schlangen hielt. Ein reiherartiger Vogel, der fischte, zog alle paar Augenblicke einen Fisch heraus. Es gab auch mächtige Frösche, die einen ganz gewaltigen Lärm machten. Dann gab es eine Menge Löcher eines Tieres in der Größe eines Hahnenfußes, aber von der Form eines Murrentens. Es lebte in Erdböhrern mit einer kleinen Eule und häufig mit einer kleinen schwarzen Schlange zusammen, die recht giftig sein sollte. Diese Tiere, Biscaches geheißen, gab es im Kamp in enormer Menge und sie machten das Reiten schwer und gefährlich und gerne wich man ihren Ansiedlungen aus, weil die Pferde in die Löcher traten und mit dem Reiter stürzten.

Fast eine Woche später als wir trafen die Carretas ein, die mit uns gleichzeitig Buenos Aires verlassen hatten. Das Leben wurde nun geregelt. Mit den beiden Mädchen, die ich zu unterrichten angefangen hatte, hatte ich meine liebe Not. Schreiben, Buchstaben machen oder Zahlen, war den Mädchen fürchterlich. Die ältere, Maria, war noch manierlich, aber die jüngere, Dolores, war unmöglich. Beide gingen zum Fenster hinaus, wenn ich die Tür geschlossen hielt und sofort gingen auf Pferd und fort waren sie. Wohin, wußte ich nicht. Schwarz hatte mich in den letzten Tagen aufgefordert, ihn nach den verschiedenen Partien seiner Estancia zu begleiten, wo die Schafposten lagen. Es gab fünf solcher Posten, zweitausend Schafe bildeten einen Posten. Alle waren mit Eingeborenen, Gauchos, besetzt. Verheiratet waren diese Leute alle, hatten immer Frauen und Kinder. Diese Gauchos sollten Abkömmlinge der Pampas-Indianer sein. Die Männer sahen mit wenigen Ausnahmen nicht vertrauenerweckend aus. Auffallend waren bei den Weibern die wundervollen Augen. Es waren die Augen der Indianer, die ich dann später so vielfach betrachten konnte.

Junge Mädchen sah ich nie und dies fiel mir auf. Ich hörte aber, daß es solche nur wenig durch frühes Heiraten gäbe. So ein Postero hat in seiner Hut 1000 Schafe. Er bekam eine Unze Gold pro Monat und konnte seine Nahrung aus der Herde nehmen. Natürlich war sie sehr einfach, fast nur Fleisch und Mais, den er sich selbst pflanzen mußte. In den Bächen, Canados, gab es Fische und Vögel aller Art, Hühner hatte er selbst. Seine Wohnung war eine Hütte aus Schilf und Lehm, sehr kalt im Winter, wenn der Pampas blies. Wilde Tiere gab es in den Kampas nicht mehr. Puma, der Silberlöwe, floh den Menschen, und eine Pantherart, die es früher gab, war aus der Gegend verschwunden. Das schlimmste Raubtier war der Mensch. Es gab genug Gauchos, die nur wenige Wochen des Jahres, während der Schafschur, arbeiteten, sie lebten von Viehdiebstahl und von der Jagd. Wertvolle Pelztiere gab es nicht. Es gab viele Strauße, auch in der Nähe unserer Hacienda, aber deren Federn haben keinen Wert. Als ich vier Wochen auf dieser gewiesen war und die Zeit benutzt hatte, mir das Land anzusehen, wurde es mir klar, daß meines Bleibens nicht lange sein konnte. Frau Schwarz, der ich oft meine Sorgen bezüglich des Lernens ihrer Töchter sagte, legte auf dieses keinen Wert. Sie meinte, sie würden ihre Töchter in ein französisches Kloster nach Buenos Aires bringen, sobald sie ein gewisses Alter erreicht hätten und ihre zweite Tochter, Dolores, zwölf Jahre alt sein würde; sie war elf Jahre alt. Es schien mir fast, als wollte sie ihre Kinder mehr unter einer gewissen Aufsicht haben und nach einer gewissen Zeit glaubte sie, sie mir überlassen zu können. Die zwei Mädchen waren unglaublich naiv, und ihre Freiheit benutzten sie zum Reiten und Schießen, beides konnten sie besser als ich. In der Wirtschaft gab es für sie nichts zu tun, und wenn die zwei Stunden mit Lesen, Schreiben und etwas Rechnen vorüber waren, dann ging es fort. Allein durften die Mädchen nicht fort, denn es gab auch in unserer Nähe unsichere Kantonisten. Ohne Waffen ritt niemand auch nur eine Meile vom Haus entfernt. Es gab keine Wälder. Aber Disteln höher als ein Reiter; und oftmals kam ein Reiter zum Vorschein, dessen Dasein man nicht ahnte. Man war immer mit Waffen versehen. Die Gauchos hatten keine Gewehre, aber ihre Waffen, Lasso, Volas und Messer, genügten vollständig, einen Kalt zu machen oder zu berauben. Nachts blieben Reisende zu Pferde natürlich stets in weiter Entfernung auseinander, niemand traute dem anderen.

Im Laufe der Zeit lernte ich alle Posten, die zur Estancia gehörten, kennen. Denn nachdem ich vier Wochen der Estancia angehörte, wurden mir alle Posten gezeigt und ich mußte sehr oft diese besuchen, weil ich den Auftrag hatte, das Buch zu führen, das jeder Posten hatte, in welchem die Geburt der Lämmer eingetragen wurde, welche geworfen wurden. Die Posteros konnten mir die Lämmer mit Farbe und Strichen bezeichnen, aber zählen konnten sie nur bis zehn. Nur einer der Leute, ein Basque,



konnte schreiben und zählen. Warum er im Kamp blieb, war dem Schwarz ein Rätsel, denn Buenos Aires hatte genug Arbeitsgelegenheit. Auf die Länge der Zeit kam mir mein Aufenthalt auf der Estancia sehr wenig interessant vor und nach drei Monaten sehnte ich mich in andere Verhältnisse und unter Menschen zu kommen. Im Zollhaus von Buenos Aires lagen auch meine Bilder, die ich verwerten mußte und wollte. Meine Geldmittel waren auf der Estancia fast gar nicht in Anspruch genommen worden. Kleider und Schuhe, Wäsche hatte ich von Europa mitgebracht. Der Tagesanzug waren Hemd, Hose, kein Rock und Baslenschuhe. Wurde es kalt, trug man einen Pomho von Wolle, welche Indianerinnen webten. Jetzt gibt es diese gewiß nicht mehr. Sie waren vollkommen wasserdicht und dienten allen Wettern, der Kälte und der Hitze. Der Pomho war groß genug, um sich hineinzurwickeln, wenigstens für meine Größe reichlich. Die Gauchos trugen eine Hose, weit und gewöhnlich weiß und einen sogenannten Chilipan. Es war ein Stück Baumwolltuch, welches durch den Unterkörper gezogen wurde. Ein Zipfel über den unteren Hinterteil, ein Zipfel durch die Beine und je ein Zipfel an den Lenden herauf, dann kam ein rotes oder auch blaues Tuch um die Hüften, das die vier Zipfel faßte und festhielt, die Hose war fertig, der Pomho bedeckte den ganzen Menschen. Schuhe oder Stiefel hatten die Gauchos nicht. Die Fußbekleidung wurde aus der Haut der Pferdebeine hergestellt. Die noch warme Haut der Beine wurde über den Fuß bis hinauf an die Wade gestreift und dort trocknete sie am Fuß an, nur die große Zehe blieb frei, oder man nähte mit Seilen die zu große Öffnung unten zu, so daß nur die große Zehe frei blieb. Ein großer Bügel am Pferde von Silber, beinahe wie ein Schuh geformt, vervollständigte die Ausrüstung. Ein Bindenhut, unter welchen ein weißes Stück Baumwollstoff gelegt wurde, und ein gelbes Halstuch vervollständigten die Bekleidung. Ein Gaucho zu Pferd sah ganz malerisch aus, zumal er beinahe immer gut gewachsen war und sehr oft auch ein hübsches Gesicht hatte.

Wie ich schon bemerkte, wußte man sich aus, wenn man in die Pampas ritt und den Begleiter nicht kannte, denn Lasso und Volas waren für den Gaucho eine böse Waffe, die er auch ganz vortrefflich zu gebrauchen wußte. Lasso und Bola verfehlten das Ziel seltener als eine Feuerwaffe. Lasso und Bola und deren Wirkung zu beschreiben ist nicht mehr nötig, jedermann kennt sie.

Ich wollte nach Buenos Aires zurück. Schwarz nebst Frau hielten mich zurück, aber ich wollte den Sommer, der in die Wintermonate unseres Erdteils fällt, nur bleiben und diese gingen mit dem Monat Mai zu Ende. Der Winter hatte eigentlich schon begonnen. Einige Stürme aus dem Süden des Kontinents, Pamperos genannt, durchtobten die Pampas und sehr oft wurde es bitterkalt in der Nacht. Kam unter Tags die Sonne, so reichte es gerade hin, wieder mobil zu werden, bis neue Kälte kam. Merkwürdigerweise litten die Eingeborenen weniger als wir Europäer. Es soll auch manchmal etwas Schnee fallen, doch habe ich keinen gesehen. Anfang Juni fand ich Gelegenheit, mit einer Carrete nach Buenos Aires zu gelangen. Mein Pferd, das ich mir gekauft hatte, kaufte mir Schwarz ab. Er hätte es lieber gesehen, wenn ich geblieben wäre, wie auch seine Frau und die zwei Mädchen, mit welchen ich Ritte nach allen Himmelsgegenden und nach den Estancias der Nachbarschaft gemacht hatte. Auch fischen lehrten sie mich und schießen konnten sie besser als der beste Jägermann. Ich hatte ziemlich viel spanisch gelernt, was man so im gewöhnlichen Leben gebraucht. Konversation konnte ich nicht machen, aber ich konnte die Zeitung lesen, die wir jede Woche einmal erhielten. Außerdem aber hatte ich viel vom Leben in den Pampas gesehen und habe manches gelernt, das mir in meinem späteren Leben nützlich war. Denn als ich nach Südamerika ging, war ich ein richtiger Sohn einer Stadt und kannte das Land nur wenig. Aber es ist gewiß noch Bauernblut von meinen Vorfahren in mir und dies ließ mich leichter auf dem Land mich angewöhnen.

Mitte Juni 1862 war ich wieder in Buenos Aires und wohnte bei Wiblishausen. Gleich am ersten Tag meines Dortseins traf ich Kaabe, der immer noch bei der Firma Thierry war. Natürlich freudenten wir uns an. Noch suchte ich keine Stellung, denn ich wollte die Farbendrucke verkaufen, die ich nach Argentinien gebracht hatte und die im Zollhause lagerten. Kaabe machte mich bekannt mit einem, wie ich später hörte, polnischen Juden mit Namen Salomon Abitsch, der Zahlmeister im Schleswig-Holsteinischen Krieg gewesen und mit den Freiwilligen dieser Kriegsperiode nach Argentinien gekommen sein soll. Dieser Mann kannte halb Buenos Aires und auch alle Klöster, männliche wie weibliche, und wollte mir behilflich sein, die Heiligenbilder gegen eine gewisse Provision zu verkaufen. Ich ging auf seinen Vorschlag ein, nahm die Bilder aus dem Zollhaus und brachte sie in meine Wohnung. Salomon Abitsch sprach gut deutsch. Wir waren handelsmäßig und wie auch Salomon eigentlich war, weiß ich nicht, ich hörte von ihm später sonderbare Geschichten, die nicht ganz geheuer waren. Mich hat er nicht mehr betrogen als ausgemacht war. Ich bekam den vereinbarten Preis, aber Salomon soll dreimal so viel bekommen haben, so hörte ich später. Salomon aber brachte mich von Wiblishausen nach dem Hause, wo er wohnte, in das Haus 29.25 de Mayo. Ich nahm dort ein Zimmer, dessen Tür und Fenster in das erste Patio oder Hof des Hauses sich öffneten. Das Haus gehörte einem Mister Smiths, einem in Argentinien geborenen Engländer, dessen Frau eine Argentinierin war, die nicht mehr lebte. Dagegen lebten seine Mutter

und Schwester und eine Tochter seiner Ehe. Zum Essen blieb ich noch bei Wiblisshausen. Da kam eines Morgens Raabe zu mir und fragte mich, ob ich im Haus von Thierry eine Stelle als Photograph annehmen wollte. Ein junger Mann trete aus und ein anderer müßte für ihn eintreten. Ich hatte ihm früher schon einmal erzählt, daß ich etwas vom Photographieren verstehe und meinte er, daß ich das, was ich nicht konnte, schon lernen würde. Hauptsache wäre, daß ich die Stelle annehme. Er habe mich Thierry empfohlen und dieser sei sofort einverstanden gewesen, um so mehr, als er die Deutschen für die besten Leute hielt von allen Nationen, die Amerikaner nicht ausgeschlossen. Ich mußte rasch mit ihm gehen, er stellte mich Thierry vor, dieser sprach nur englisch und kein Wort spanisch, französisch oder deutsch und die Vorstellung war zu Ende very well!

Es war ein Wendepunkt in meinem Leben. Thierry hatte in Buenos Aires das erste Atelier, und obwohl er erst vier Jahre dort war, sich ein Vermögen verdient. Er selbst verstand von der Photographie nichts. Sein komplettes Menschenmaterial wie auch seine Einrichtung hatte er von New York mitgebracht. Ich galt bei ihm ziemlich viel, nur weil ich deutsch war wie Raabe. Als Kollegen hatten wir zwei Franzosen und die Retoucheure waren Holländer, die Kopierer waren Alt-Spanier, Argentinier nahm das Geschäft nicht. Dagegen mußten sie fürchterlich zahlen. Arbeitszeit war von 8 Uhr morgens bis 4 Uhr nachmittags und wir hatten stets recht viel zu tun. Von dieser Zeit ab war mein Leben klarer geworden. Ich hatte einen gut bezahlten Posten und mit Hilfe Raabes führte ich ihn zur Zufriedenheit meines Chefs aus. Ich konnte in dem großen Geschäft meine geringen Kenntnisse der Photographie rasch erweitern und nach vier Wochen schon wurde ich zu den Aufnahmen gezogen und ich kann wohl sagen, daß ich gerne dabei gesehen wurde. Ich lernte schnell die nötigen spanischen Ausdrücke und das half mir, das Leben angenehmer zu finden. Mit der Zeit lernte ich junge deutsche Kaufleute kennen und erweiterte meinen Umgang. Auch an Unterhaltung fehlte es mir nicht. Wie fast alle meine jungen Freunde hielt ich mein Pferd und ritt alle Abende mit diesen spazieren, in der allerdings sehr wenig schönen Umgebung von Buenos Aires. Nur der Weg nach Belgrano bot einige schöne Punkte. Allein spazieren reiten konnte man überhaupt nicht gut, denn die Umgegend war unsicher und man mußte sich immer in der Nähe der Stadt halten und mußte immer bewaffnet sein. Vor Einbruch der Dunkelheit mußte man in bewohnter Gegend sein, und dann noch kamen Verabungen und auch Mordtaten vor.

So lebte ich ruhig in Buenos Aires weiter, sorglos, denn ich hatte eine gute Bezahlung und mein Chef, Mr. Thierry, war mit meinen Leistungen sehr zufrieden. An Raabe hatte ich einen guten Freund, aber wir sahen uns fast nur im Geschäft, das er jeden Morgen mit einem Magenjammer betrat und immer und jedes Mal darüber unglücklich war. Raabe sah gut aus. Er war ein richtiger blonder Junge und ein guter Mensch. Er trank aber und ging auch als Trinker gewiß unter. Im Geschäft bei Thierry lernte ich viele Menschen kennen, freilich nur geschäftlich, aber es verkehrten dort die besten Kreise von Buenos Aires, Einheimische wie Fremde. So verkehrten dort auch die zurückgebliebenen Verwandten des entsetzten und geflohenen Präsidenten und Diktators Rosas, der im Jahre 1859 nach jahrelanger schrecklicher Regierung nach England floh. Seine Nichten waren die schönsten weiblichen Wesen, die ich in meinem Leben gesehen habe. Es gab in Buenos Aires eine deutsche Gemeinde und auch eine deutsche Schule. Die besten deutschen Familien waren Mitglieder dieser, aber gesellschaftliches Leben gab es nicht. Die Hauptrolle der Fremden in Buenos Aires spielten die Engländer. Die reichsten Kaufleute waren unter ihnen, sie hielten sich von den Eingeborenen meistens fern und auch von den anderen Fremden. Alle größeren Unternehmungen des Landes befruchteten englische Kapitalien. Große, ja die größten Estancias des Landes waren dazumal schon in englischen Händen, obwohl sie nominell noch Argentinern gehörten. Auch die Einwanderung der Engländer war groß, größer als die der Deutschen und Franzosen. Letztere gab es genug in Buenos Aires, aber auf dem Lande nicht. Aber Belgier gab es auch dort. In Rio de Janeiro aber und auch im Innern Brasiliens fand man mehr Franzosen, wie ich später konstatieren konnte. Beide Nationen, die Engländer wie die Franzosen, waren aber angesehenere als die Deutschen. Vor 1871 galt die deutsche Nation nichts im Ausland, wenigstens nichts in den genannten Ländern. Als einzelne Menschen, tüchtig, arbeitsam und verträglich galten sie überall viel, aber als Nation kannte man sie nur wenig.

Ich war fast dreiviertel Jahre (1861) in Buenos Aires, als der Regent von Paraguay, Lopez, nach Buenos Aires kam. Er kam auch in unser Atelier mit einer Engländerin, mit welcher er lebte und mit deren zwei Söhnen, Lopez Kindern. Lopez war ein hübscher Mann, groß und kräftig, der dunkle Typus der Argentinier, aber ohne Mischblut. Er sprach französisch und englisch. Er soll in England wie in Frankreich mehrere Jahre zur Erziehung gewesen sein. Er war bekanntlich der Nachfolger Dr. Francias, des ersten Diktators von Paraguay, nachdem das Land von den Jesuiten verlassen werden mußte, welche die Indianer des Landes zivilisiert hatten. In welchem Verhältnis Lopez zu Dr. Francias stand, habe ich vergessen. Ich glaube, er war dessen Enkel. Humboldt erzählt es in einem seiner Werke, wenn er von seinem Mitreisenden, dem Dr. Boupland, spricht, der Paraguay als Botaniker betrat und den Francias nicht mehr aus Paraguay fortließ. Auch zu meiner Zeit



war Paraguay noch der Welt verschlossen und recht wenig bekannt. Wollte man von Buenos Aires kommend nach der brasilianischen Provinz Mato Grosso zu Wasser, dann mußte man den Fluß Paraguay benutzen und die Grenzen des Landes bereisen. Die Hauptstadt des Landes war Assumption und ist es heute noch. Der Präsident Lopez interessierte sich sehr für die Photographie, die dazumal noch neu war und wollte sie auch für seine Zwecke benutzen. Er fragte Thierry, ob er vielleicht einen Photographen bezeichnen könnte, der mit ihm nach Assumption gehen und ein Atelier dort für ihn einrichten würde. Natürlich sollte die Einrichtung durch ihn auch besorgt werden. Raabe konnte Thierry nicht missen und dieser wäre auch nicht gegangen, denn ihm gefiel es in Buenos Aires ganz gut und Assumption war keine große Stadt und war hauptsächlich von Guarani-Indianern bewohnt und wenig interessant für einen jungen Mann.

Raabe beschwäste mich, die Stellung anzunehmen, und ich, reiselustig und abenteuerlich gesinnt, ließ mich auch überreden. Thierry war gerne damit einverstanden und Lopez auch. Lopez war mit seinem eigenen Dampfer den Fluß herabgekommen und wohnte auch auf ihm. Der Dampfer war nicht groß, aber es fand sich doch Platz, ein kleines Dunkelzimmer einzurichten. Bei dieser Gelegenheit kam ich auf das Boot. Die ganze Einrichtung war englisch wie das Boot selbst. Die Bedienung Lopez's, seiner zwei Jungen und seiner Pseudo-Frau englisch. Der Lotse des Bootes war ein Italiener und der erste Maschinist wieder ein Engländer, aber der zweite Maschinist und zwei Schlosser waren Deutsch-Belgier, Matrosen usw. waren Guarani-Indianer, große, kräftige und gute Menschen, wie ich sie kennen lernte. Lopez selbst wurde mir als freundlich geschildert, aber die Engländerin war unbestimmt. Wo er die Dame gefunden hatte, wußte niemand. Lopez hatte sie aus Europa mitgebracht, wahrscheinlich aus London. Thierry sandte alle Artikel für Ausrüstung eines Ateliers an Bord und mir wurde ein Kontrakt vorgelegt, den ich unterschrieb. Ich sollte freie Reise und 100 Patagon Gold monatlich haben, außerdem Wohnung und Bedienung. Ein Patagon war etwa frs 5. Allerdings hätte ich meinen Vertrag im Beisein des deutschen Konsuls machen sollen, aber daran dachte ich nicht. Die Reiselust stak mir in den Gliedern, nur Neues wollte ich sehen und kennen lernen, und eigentlich war ich riesig leichtsinnig. Große trübe Erfahrungen hatte ich eigentlich nicht gemacht und ich wußte auch, daß man in dem Land, in welchem ich zur Zeit lebte, nicht untergehen konnte, wenn man arbeiten wollte. Es stellte sich nachher heraus, daß ich mit dem Lande Paraguay nicht gerechnet hatte, denn dieses war grundverschieden von Argentinien. So kam der Tag der Abreise. Raabe brachte mich noch an Bord des kleinen Dampfers „Papajanda“. Der Diktator wurde von mehreren Leuten von Buenos Aires begleitet, aber man sah keine Uniformen, wie es in Europa sicherlich gegeben hätte. Wir blieben die Nacht noch auf der Reede von Buenos Aires, d. h. das Dampfboot lag im offenen Strom, denn einen geschützten Hafen, wie es jetzt gibt, gab es dazumal nicht. Der Strom ist nicht tief, reich an sehr wechselnden Sandbänken, erst wenn der Parana, welcher mit dem Paraguay und dem Uruguay den La Plata bilden, wird die Strömung heftiger und das Wasser tiefer. Die Ufer lagen weit auseinander, auch noch am nächsten Tag. Zum Frühstück gab es Mate und Galletas, eine Art Zwieback aus Maismehl gemacht und mittags Rindfleisch mit grünem Zeug, einer Mendiveawurzel, gesotten. Es gab auch gebratenes Hammelfleisch alle Tage oder auch Rindfleisch, und Lopez wie seine Begleiter nahmen keine Rücksicht aufeinander, jeder aß das, was er wollte. Die Geliebte von Lopez oder seine Frau, wer weiß es, und seine beiden Knaben aßen alleine. Jeden Abend mußte das Dampfboot still liegen, denn der unregelmäßige Strom brachte immer große Stämme und entwurzelte Bäume mit, welchen man immer ausweichen mußte. Auch am Tage wurde immer gehalten, wenn es sich zeigte, daß Holz eingenommen werden konnte. Die Menschen, die das Holz gesammelt hatten, sahen nicht sehr vertrauenerweckend aus, es waren Indianer und zwar Guarani-Indianer, die eigentlich nach Paraguay gehörten und irgendwie den Strom herabgekommen waren. Lopez sah natürlich diese Leute auch und er würde sie gerne reklamiert haben, aber er getraute sich dies nicht zu tun, denn wir waren noch auf argentinischem Gebiet. Wir kamen nach Rosario und blieben auch dort nur solange, als Kohlen eingenommen wurden. Es waren englische Kohlen, denn in Argentinien gibt es keine. Rosario war eine ganz ansehnliche Stadt mit Kirchen und Klöstern und man sah, daß sie sich rasch vergrößern würde. In der Nähe von Rosario lagen mehrere kleine Kolonien von Schweinen, die sich gut bewähren sollen. Das Land ist ungemein fruchtbar und es wächst dort alles, was man haben will. Hauptsächlich wird aber Weizen gebaut. Die Ufer des Stromes waren sich näher gerückt, aber waren doch noch ungeheuer weit. Es zeigten sich Wälder und auch Vögel verschiedener Art, auch Papageien, aber eine kleine Art mit grauem Körper und grauen Flügeln. Auch sollen im Wald Panther vorkommen und im Fluß wurden mir Jacarés, die südamerikanischen Krokodile, gezeigt.

# D. Literatur

## D.1 Zeitgenössische Publikationen

### Zeitgenössische Periodika

Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte e Provincia do Rio de Janeiro  
(= *Almanak Laemmert*). Rio de Janeiro (gegründet 1844)

Aus allen Welttheilen. Illustirtes Familienblatt für Länder- u. Völkerkunde (gegr. 1869)

Das Ausland. Übersicht der neuesten Forschungen auf dem Gebiete der Natur, Erd- und Völkerkunde (gegr. 1828)

Die Gartenlaube. Illustirtes Familienblatt (gegr. 1853)

Die Gegenwart: Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben (gegr. 1872)

Globus. Illustrierte Zeitschrift für Länder- und Völkerkunde. Chronik der Reisen und Geographische Zeitung (gegr. 1862)

Jahrbuch für Photographie und Reproductionstechnik (gegr. 1887)

Jornal do Comércio, Rio de Janeiro (gegr. 1827)

Kunstchronik : Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe (gegr. 1866)

Kunstgewerbeblatt: Vereinsorgan der Kunstgewerbevereine Berlin, Dresden, Düsseldorf, Elberfeld, Frankfurt a. M., Hamburg, Hannover, Karlsruhe i. B., Königsberg i. Preussen, Leipzig, Magdeburg, Pforzheim und Stuttgart (gegr. 1885)

Petermann's Mittheilungen über wichtige neue Erforschungen auf dem Gesamtgebiete der Geographie, aus Justus Perthes Geographischer Anstalt (gegr. 1855)

Photographische Korrespondenz. Internationale Zeitschrift für wissenschaftliche und angewandte Photographie und die gesamte Reproductionstechnik (gegr. 1864)

Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Vereins zur Förderung der Photographie (gegr. 1864)

Le Tour du Monde: journal des voyages et des voyageurs (gegr. 1860)

Über Land und Meer. Allgemeine Illustrierte Zeitung. (gegr. 1858)

Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte (=VBGAEU), erschienen in den jeweiligen Jahressbänden der Zeitschrift für Ethnologie (ZfE)

Vom Fels zum Meer. Spemanns Illustrierte Zeitschrift für das deutsche Haus (gegr. 1881)

Zeitschrift für Ethnologie (gegr. 1869)

## Regierungsberichte Brasilien

Die brasilianischen Regierungsberichte aus den verschiedenen Ressorts sind in digitaler Form zu finden auf der Internetseite des „The Center for Research Libraries (CRL)“, url: <http://www.crl.edu/brazil>

Bericht des Präsidenten der Provinz Amazonas, Dr. Jacintho Pereira do Rego, gehalten am 1. Juni 1868 zur Eröffnung der Legislaturperiode des Provinzparlamentes. Manaus 1868, url: <http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/77/>

Bericht des Provinzpräsidenten von Pará, José Joaquim da Cunha, vom 15. August 1853. Pará 1853

Bericht des Vize-Provinzpräsidenten von Pará, Leitao da Cunha, vom 15. August 1858. Pará 1858. (=Relatorio lido pelo ex.mo s.r vice-presidente da provincia, d.r Ambrosio Leitão da Cunha, na abertura da primeira sessão ordinaria da XI. legislatura da Assembleia Legislativa Provincial no dia 15 de agosto de 1858. Pará, Typ. Commercial de Antonio José Rabello Guimarães, 1858. (url: <http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/520/>)

Bericht des Provinzpräsidenten von Pará, Joaquim Raymundo de Lamare, vom 15. August 1867. Pará 1867 (=Relatorio apresentado á Assembleia Legislativa Provincial por s. exc.a o sr. vice-almirante e conselheiro de guerra Joaquim Raymundo de Lamare, presidente da provincia, em 15 de agosto de 1867. Pará, Typ. de Frederico Rhossard, 1867.) url: <http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/530/>

Keller, Josef und Franz: Bericht, betreffend der Projekte zur Verbesserung der Schifffahrt auf dem Rio Parahyba zwischen Campo-Bello und der Barre von Pirahy. Rio de Janeiro, 30. Sept. 1862, veröffentlicht in: Bericht des Ministers für Landwirtschaft, Handel und Öffentliche Bauten über das Jahr 1862 Rio de Janeiro 1863; Anhang M.

Keller, Josef und Franz: Erforschung des Rio Parahyba. Bericht vorgelegt am 30. März 1864, in: Bericht des Ministers für Landwirtschaft, Handel und Öffentliche Bauten über das Jahr 1863. Rio de Janeiro 1864; Anhang B, S. 1-24.

Keller, Josef und Franz: Bericht über die Erforschung der Täler [der Flüsse] Parahyba und Pomba. Durchgeführt mit der Absicht der Erschließung neuer Verkehrswege zwischen diesen Punkten und der Küste. Im Auftrag der Regierung in den Monaten Juni bis September 1864. Rio de Janeiro, 30. November 1864, in: Bericht des Ministers für Landwirtschaft, Handel und Öffentliche Bauten über das Jahr 1864, präsentiert am 15. Mai. Rio de Janeiro 1865; Anhang P

Keller, Josef und Franz: Bericht zur Erforschung der Rio Ivahy, in: Bericht der Provinzpräsidenten von Paraná vom 13. Februar 1866. Curitiba 1866; Anhang A 1, S. 1-20

Keller, Josef und Franz: Bericht zur Erforschung der Flüsse Tibagy und Parapanema, in: Bericht der Provinzpräsidenten von Paraná vom 13. Februar 1866. Curitiba 1866; Anhang A2, S. 21-26

Keller, Josef und Franz: Bericht zur Erforschung des Rio Iguassú, von den Ingenieuren J. und F. Keller im Jahre 1866 ausgeführt, in: Jahresbericht des Ministeriums für Landwirtschaft, Handel und Öffentliche Bauten für das Jahr 1866. Rio de Janeiro 1867; Anhang P, S. 1-31; hier S. 31.

Keller, Josef und Franz: Bericht über die Erforschung des Flusses Madeira im Teilstück zwischen dem Wasserfall von Santo Antonio und der Mündung des Mamoré. In: Jahresbericht des Ministeriums für Landwirtschaft, des Handels und öffentliche Bauten über das Jahr 1868, präsentiert im Mai 1869; Anhang X, 61 Seiten.

## **Zeitgenössische Literatur**

Agassiz, Louis und Elisabeth Cary Agassiz: A Journey in Brazil. Boston 1868

Agassiz, Louis und Elisabeth Cary Agassiz: Voyage au Brésil, par M. et Mme. Agassiz, trad. De Vogeli, in: Le Tour du Monde 18/1868, S. 225-288

Agassiz, Louis und Elisabeth Cary Agassiz: Voyage au Brésil. Paris 1869

[Andree, Karl]: Aus F. Keller-Leuzinger's Schilderungen vom Amazonas und am Madeira, in: Globus 25/1874, S. 311-312

[Andree, Karl]: Im Urwald am Madeirastrome, in: Globus 25/1874, S. 369-372

[Andree, Karl]: Franz Keller-Leuzinger bei den Caripunas Indianern am Madeira, in: Globus 26/1874, S. 1-5

[Andree, Karl]: Franz Keller-Leuzinger bei den Kautschuk-Sammlern am Madeira, in: Globus 26/1874, S. 65-70

[Andree, Karl]: Franz Keller-Leuzinger bei den Moos Indianern in Bolivien, in: Globus 27/1875, S. 166-168

Albert, August: Die verschiedenen Methoden des Lichtdrucks. Halle 1900

Allgeyer, Julius: Handbuch über das Lichtdruck-Verfahren. Praktische Darstellung zur verschiedenen Anwendung für Hand- und Schnellpressendruck; für Praktiker und gebildete Laien. Leipzig 1881

Avé Lallemand, Robert: Das gelbe Fieber in Rio de Janeiro im Jahre 1850. Mitgeteilt von Dr. Lallemand, Kais. Hospitalarzt in Rio. In: Wochenschrift für die gesamte Heilkunde 43-44/1850, S. 673-684, 689-699

Avé Lallemand, Robert: Die Beschiffung des Amazonenstroms, des Tocantins und des S. Francisco durch die Flaggen aller Nationen, in: Das Ausland. Überschau der neuesten Forschungen auf dem Gebiete der Natur, Erd und Völkerkunde. 40/1867, S. 617-620, 635-638

Avé Lallemand, Robert: Reise durch Nord-Brasilien im Jahre 1859. 2 Teile. Leipzig 1860

Avé Lallemand, Robert: Reise durch Süd-Brasilien im Jahre 1858. Leipzig 1859

B.[astian, A.]: Die Photographie im Dienste der Geographie und Anthropologie, in: Globus 24/1873, S. 10-12

Bastian, A: Miscellen und Bücherschau, in: Zeitschrift für Ethnologie 4/1872, S. 392

Bates, Henry Walter: Der Naturforscher am Amazonasstrom. Leben der Thiere, Sitten und Gebräuche der Bewohner, Schilderung der Natur unter dem Äquator und Abenteuer während eines elfjährigen Aufenthaltes. Leipzig 1866

Bates, Henry Walter: The naturalist on the river Amazonas; a record of adventure, habits and animals, sketches of Brazilian and Indian life, and aspects of Nature under the Equator, during eleven years of travel by Henry Walter Bates. 2 Bände, London 1863

Biard, François-Auguste: Deux années au Brésil. Ouvrage illustr. de 180 vignettes dessinées par E. Riou d'après les croquis de Biard. Paris 1862

Biard, François-Auguste: Voyage au Brésil. In: Le Tour du Monde. 4/1861, S. 1-48 und 353-400

Breve Noticia sobre a collecção das madeiras do Brasil, apresentada na Exposição Internacional de 1867 pelos srs. F. Freira Allemão, Custodio Alves Serrão, Ladislau Netto e J. de Saldanha da Gama. Rio de Janeiro, Typographia Nacional 1867.

Canstatt, Oskar: Brasilien. Land und Leute. Berlin 1877

Catalogo da Exposicao de Historia do Brazil realizada pela Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro a 2 de Dezembro de 1881. 2 Bände. Rio de Janeiro (Typografia de G. Leuzinger & Filhos) 1881

Catalogo da Exposição Permanente dos Cimelios da Bibliotheca Nacional. Publicado sob a direcção do Bibliothecario João de Saldanha da Gama. Rio de Janeiro 1885

Centralcomite des Badischen Frauenvereins (Hrsg.): Geschichte des Badischen Frauenvereins: Festschrift zur Feier der silbernen Hochzeit Ihrer Königlichen Hoheiten des Großherzogs Friedrich und der Großherzogin Luise und der Vermählung Ihrer Großherzoglichen Hoheit der Prinzessin Victoria mit Seiner Königlichen Hoheit dem Kronprinzen Oscar Gustav Adolf von Schweden und Norwegen am 20. September 1881. Karlsruhe 1881

Dammann, Carl: Anthropologisch-Ethnologisches Album mit Photographien von C.[arl] Dammann in Hamburg. Herausgegeben mit Unterstützung aus den Sammlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte. Verlag von Wiegandt, Hempel und Parey in Berlin. O. J. [1873/74]

Das Kaiserreich Brasilien bei der Pariser Universal Ausstellung von 1867. Rio de Janeiro 1867,

Eder, Josef Maria: Geschichte der Photographie. 3. Auflage. Halle a. S. 1905

Ehrenreich, Paul: Anthropologische Studien über die Urbewohner Brasiliens, vornehmlich der Staaten Mato Grosso, Goyaz und Amazonas (Purus Gebiet). Nach eigenen Aufnahmen und Beobachtungen in den Jahren 1887 bis 1889. Braunschweig 1897

Ehrenreich, Paul: Beiträge zur Völkerkunde Brasiliens. Mit 15 Lichtdrucktafeln und einer Farbenskizze. I. Die Karayastämme am Rio Araguaya (Goyaz); II. Über einige Völker am Rio Purus (Amazonas). (=Veröffentlichungen aus dem königlichen Museum für Völkerkunde II. Band – 1./2. Heft) Berlin 1891

Exposition Universelle de 1867 a Paris. Catalogue officiel des exposants récompensés par le Jury International. Paris 1868

Frisch Junior, Albert (Hrsg.): Albert Frisch. Graphische Kunstanstalt, Druckerei und Verlag 1875-1925. [Festschrift anlässlich des 25-Jährigen Firmenjubiläums] Berlin 1925

Fritsch, Gustav: [Rezension] „Anthropologisch-ethnologisches Album in Photographien von C. Dammann in Hamburg, in: Zeitschrift für Ethnologie 6/1874, S. 67-69

Fritsch, Gustav: Bedeutung der geometrischen Zeichnung und der Photographie für die Anthropologie, In: VBGAEU, 12. 03. 1870, S. 172-174

Fritsch, Gustav: Die Anwendbarkeit der modernen Photographie auf Reisen. In: Verhandlungen der Gesellschaft für Erdkunde zu Berlin 10/1883, Nr.5/6, S.277-283

Fritsch, Gustav: Die Bedeutung physiognomischer Darstellung, in: VBGAEU, 9.12.1871, S.11-13

Fritsch, Gustav: Praktische Gesichtspunkte für die Verwendung zweier dem Reisenden wichtigen technischen Hilfsmittel: das Mikroskop und der photographische Apparat, in: Neumayer, Georg (Hrsg.): Anleitung zu wissenschaftlichen Beobachtungen auf Reisen. Mit besonderer Rücksicht auf die Bedürfnisse der kaiserlichen Marine. Berlin 1875, S. 591-625,

G., L.: Nekrolog Franz Keller-Leuzinger, in: Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbe-Vereins zu München 40/1891, Heft 3-4, Beiblatt 1, S. 24-27,

Hartt, Charles Frederic: Results of the Thayer Expedition. Geology and Physical Geography of Brazil. Boston 1870

Hellwald, Friedrich von: Naturgeschichte des Menschen. 2 Bände. Stuttgart 1882-1885

Hellwald, Friedrich von: Die Erde und ihre Völker. Ein geographisches Hausbuch. 2 Bände. Stuttgart 1877-78

Holder, Charles Frederick: Louis Agassiz. His life and work. New York/London 1893

Hornig, Dr. E.: Führer zu den Photographischen Ausstellungen. Herausgegeben von der Redaction der photographischen Correspondenz. Mit einem Plan. Wien 1873

Husnik: Das Gesamtgebiet des Lichtdrucks. 4. Aufl., Wien 1894

Katalog der brasilianischen Ausstellung des Centralvereins für Handelsgeographie und Förderung deutscher Interessen im Auslande im Architekten-Hause zu Berlin. Berlin 1882

Keller, Franz: Die Madeira-Bahn im Inneren von Süd-Amerika, Keller-Leuzinger's Aufnahmen und Forschungen in Brasilien, in: Petermann's Mittheilungen über wichtige neue Erforschungen auf dem Gesamtgebiete der Geographie, aus Justus Perthes Geographischer Anstalt, Gotha 19/1873, S. 271-272

Keller, Franz: Franz Keller's Aufnahmen in Süd-Amerika und die Eisenbahn längs des Madeira-Stromes, in: Petermann's Mittheilungen über wichtige neue Erforschungen auf dem Gesamtgebiete der Geographie, aus Justus Perthes Geographischer Anstalt, Gotha 19/1873, S. 410-413

Keller, Franz: The Amazon and Madeira Rivers. Sketches and Descriptions From the Note-book of an explorer, by Franz Keller, engineer. Philadelphia und London 1875

Keller-Leuzinger, Franz: Ein Straßenbau und die Anlage einer deutschen Colonie in Brasilien, in: Die Gartenlaube 1884, S. 283-285 und S. 299-302

Keller-Leuzinger, Franz: Eine Kaffeeplantage in Brasilien, in: Vom Fels zum Meer. Spemanns Illustrierte Zeitschrift für das deutsche Haus 1882, S.538-547

Keller-Leuzinger, Franz: Palmeta und Pineta. Ein tropisches Vegetationsbild, in: Die Gartenlaube 1878, S.428-430

Keller-Leuzinger, Franz: Vom Amazonas und Madeira. Stuttgart 1874

Koch-Grünberg, Theodor: Bericht über seine Reise am oberen Rio Negro & Yapura 1903-1905. In: Zeitschrift d. Gesellschaft für Erdkunde zu Berlin, 1906, Nr. 2, S. 80-101

Krone, Hermann: Darstellung der natürlichen Farben durch Photographie auf directem und indirectem Wege oder Photographie und Lichtdruck in natürlichen Farben mit den eigenen, bisher noch nicht veröffentlichten Recepten nach eigenen Erfahrungen in historischer Folge bearb. von Hermann Krone. Weimar 1894

Krone, Hermann: Der Albertsche Lichtdruck, in: Helios 1/1870, S. 89-92

Langkavel, Bernhard: Der Mensch und seine Rassen. Stuttgart 1892

Marcoy, Paul: A Journey across South America from the Pacific Ocean to the Atlantic Ocean. 4 Bände. London 1871-1873

Marcoy, Paul: Voyage a travers l'Amerique du Sud de l'Ocean pacifique a l'Ocean atlantique. 1848-1860. Paris 1869

Martius, Carl Friedrich Philipp von: Das Naturell, die Krankheiten, das Arztthum und die Heilmittel der Urbewohner Brasiliens, in: Buchners Repertorium für die Pharmazie. 1844, Band 83, S. 289-328; Band 84, S. 1-46, 145-181; 289-356.

Martius, Karl Friedrich Philipp von: Von dem Rechtszustande unter den Ureinwohnern Brasiliens. Eine Abhandlung, gelesen in der öffentlichen Sitzung der Königl. Bayer. Akademie der Wissenschaften, zur Feier ihres dreiundsiebzigsten Stiftungstages, am 28. März 1832. München 1832

Martius, Karl Friedrich Philipp von: Beiträge zur Ethnographie und Sprachenkunde Amerika's zumal Brasiliens. Zwei Bände. Leipzig 1867.

Martius, Karl Friedrich Philipp von: Die indianischen Völkerschaften, Stämme und Horden in Brasilien und einigen benachbarten Gebieten, Land und Leute. Hierzu ein Kärtchen von den muthmaßlichen Wanderungen und der Verbreitung des Tupi-Volkes und von den Sprachgruppen, in: derselbe: Beiträge zur Ethnographie und Sprachenkunde Amerika's zumal Brasiliens. Zwei Bände, Leipzig 1867, Band 1, Teil 3, S. 145-780

Meyer, Hans: „Alphons Stübel“, in: Mitteilungen des Vereins für Erdkunde zu Leipzig für 1904. Leipzig 1905, S. 57-78

Meyer, Hans: „Wilhelm Reiss“, in: Mitteilungen des Vereins für Erdkunde zu Leipzig. Leipzig 1910,

Monckhoven, Désiré van: A Popular Treatise on Photography. London 1863

Monckhoven, Désiré van: Traité général de photographie. 4. Auflage, Paris 1863

Moraes Filho, Alexandre José de Mello: Factos e memorias. Rio de Janeiro und Paris 1904

Neuhaus, Richard: Die Neuordnung der Photographiesammlung der Berliner Anthropologischen Gesellschaft, in: ZFE 40/1908, S. 95-100

Pecht, Friedrich: Kunst und Kunstindustrie auf der Weltausstellung von 1867. Pariser Briefe von Friedrich Pecht. Leipzig 1867

Peschel, Oscar: Der Madeira und seine Wildnisse in Brasilien. In: Das Ausland. 47/1874, Heft 5, S. 81-84

Ratzel, Friedrich: Völkerkunde. 3 Bände. (Bd.1: Die Naturvölker Afrikas, Bd.2: Die Naturvölker Ozeaniens, Amerikas und Asiens, Bd.3: Die Kulturvölker der Alten und Neuen Welt) Leipzig 1885-1888

Rohr, Louis Otto Moritz von: Theorie und Geschichte des photographischen Objectivs. Berlin 1899

Schnauss, Julius: Der Lichtdruck und die Photolithographie. 7. Auflage, vollständig umgearbeitet u. ergänzt von August Albert. Leipzig 1906

Schütz-Holzhausen, Damian Freiherr von: Der Amazonas. Wanderbilder aus Peru, Bolivia und Nordbrasilien. Zweite durchgesehene und erweiterte Auflage, unter besonderer Berücksichtigung der vom Verfasser gegründeten tirolisch-rheinischen Kolonie Pozuzo, herausgegeben von Adam Klassert. Freiburg im Breisgau 1895

Seidel, Paul (Hrsg.): Friedrich der Grosse und die französische Malerei seiner Zeit. Mit Genehmigung Seiner Majestät des Kaisers u. Königs, hrsg. v. Dr. Paul Seidel, Kustos der Kunstsammlungen des Königlichen Hauses. Berlin (A. Frisch) 1893

Senna, Ernesto: O Velho Commercio do Rio de Janeiro Rio de Janeiro Paris o. J. [um 1908]

Sickel, Theodor von und Heinrich von Sybel (Hrsg.): Kaiserurkunden in Abbildungen. Berlin 1880-1891

Spix, Johann Baptist von; Martius, Carl Friedrich Philipp von: Reise in Brasilien, auf Befehl Sr. Majestät Maximilian Joseph I. König von Baiern in den Jahren 1817 bis 1820. München 1823-1831

Spix, Johann Baptist von; Martius, Carl Friedrich Philipp von: Atlas zur Reise in Brasilien von Dr. von Spix und Dr. von Martius" mit Lithographien auf 40 Tafeln und 11 Landkarten. München 1832

Tavares Bastos, Aureliano Cândido: O Valle do Amazonas. do Amazonas. Rio de Janeiro 1866

Tschudi, Johan Jakob von: Reisen in Südamerika. 5 Bände. Leipzig 1866

Virchow, Rudolf: Anthropologie Amerika's, in: VBGAUE vom 7. 4. 1877, S. 144-156

Vogel, Hermann Wilhelm: 9. Klasse. Photographie. In: Berichte über die Welt-Ausstellung zu Paris im Jahre 1867. Erstattet von den für Preußen und die Nord-deutschen Staaten ernannten Mitgliedern der internationalen Jury. 6 Bde. Paris 1867, Band 2, S. 127-136

Vogel, Hermann Wilhelm: Die Photographie auf der Londoner Weltausstellung des Jahres 1862. Braunschweig 1863

Vogel, Hermann Wilhelm: Lehrbuch der Photographie. Dritte, gänzlich umgearbeitete, verbesserte und vermehrte Auflage. Berlin 1878

Vries, Dr. Scato de (Hrsg.): Breviarium Grimani aus der Bibliothek San Marcos in Venedig. Leiden und Leipzig 1904-1910

Wagner, Paul: Illustrierter Führer durch das Museum für Länderkunde. (Alphons Stübel-Stiftung). Leipzig 1905

Wallace, Alfred Russel (Hrsg): Richard Spruce: Notes of a Botanist on the Amazon & Andes. London 1908

Wallace, Alfred Russel: A narrative of travels on the Amazon and Rio Negro. With an account of the native tribes and observations on the climate, geology, and natural History of the Amazon Valley. London 1853

Wallis, Gustav: Schildkröte und Pirarucú am Amazonenstrom. In: Globus 20/1871, S. 65-73 und S. 89-91

Wappäus, J. E.: Brasilien, in: Handbuch der Geographie und Statistik. Band 1, 4. Abteilung, Leipzig 1871, S.1622-1632

Warnecke, Friedrich (Hrsg): Heraldische Kunstblätter nach in Kunstdruck u.s.w. ausgeführten Entwürfen von Martin Schongauer, Israel van Mecken, Albrecht Dürer, Virgil Solis, Jost Amman u. a. deutschen u. ausländ. hervorragenden Meistern. Görlitz und Berlin 1876-98

Woltmann, Alfred: Die Augsburger Galerie in Photographie und Lichtdruck. In: Die Gegenwart. Band 7/1875, Heft 10, S.149-150



## D.2 Sekundärliteratur

### Unveröffentlichte Universitätsarbeiten

Krase, Andreas: „Von der Wildheit der Scenerie eine deutliche Vorstellung.“ Fotografien von einer Südamerika-Expedition in den Jahren 1868-1877. Unveröffentlichte Diplomarbeit an der Humboldt-Universität zu Berlin / Kunstwissenschaftliches Seminar 1985

Prussat, Margrit: Fotografische Re-Konstruktionen. Bilder der afrikanischen Diaspora in Brasilien, ca. 1860-1920. Dissertation an der Ludwig-Maximilians-Universität München, Fakultät für Kulturwissenschaften, Institut für Ethnologie und Afrikanistik 2006

Santos, Renata: A Casa Leuzinger e a Edição de Imagem no Rio de Janeiro do século XIX. Unveröffentlichte Magisterarbeit an der staatlichen Universität von Rio de Janeiro (Universidade Federal do Rio de Janeiro) 2003

Segala, Lygia: Ensaio das Luzes sobre um Brasil Pittoresco: o projeto fotográfico de Victor Frond (1857-1861). Unveröffentlichte Doktorarbeit an der staatlichen Universität von Rio de Janeiro (Universidade Federal do Rio de Janeiro) 1988

Valentin, Andreas: Os 'Indianer' na fotografia amazônica de George Huebner (1885-1910). Unveröffentlichte Doktorarbeit an der staatlichen Universität von Rio de Janeiro (Universidade Federal do Rio de Janeiro) 2009

### Literatur

Adam, Hans Christian: Photographie auf Forschungsreise - Reisende Photographen im 19. Jahrhundert, in: „In unnachahmlicher Treue“. Photographie im 19. Jahrhundert - ihre Geschichte in den deutschsprachigen Ländern. [Ausstellungskatalog] Köln 1978, S. 115-128.

Adam, Hans Christian: Zwischen Geschäft und Abenteuer. Photographen im 19. Jahrhundert, in: Alles Wahrheit! Alles Lüge! Photographie und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert. [Ausstellungskatalog Köln 1996, S. 25-33

Alles Wahrheit! Alles Lüge!: Photographie und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert; die Sammlung Robert Lebeck. [Ausstellungskatalog] Köln 1996

Anderson, Nancy K.; Wright, Helena E.: Albert Bierstadt: Art and Enterprise. New York 1990

Andrade, Joaquim Marçal Ferreira de: As primeiras fotografias da Amazonia: Resultado de uma expedição fotográfica pelo Solimões ou Alto Amazonas e Rio Negro, realizada por conta de G. Leuzinger, rua do Ouvidor 33 e 36, pelo Sr. A.Frisch, desendo o rio num barco com dois remadores, desde Tabatinga até Manaus. In: Anais da Biblioteca Nacional. 122/2002 Rio de Janeiro 2007, S. 339-362

Andrade, Joaquim Marçal Ferreira de: Novas fontes para o estudo do século XIX: o acervo fotográfico da Biblioteca Nacional e o projeto de conservação e preservação PROFOTO. In: Acervo. Revista do Arquivo Nacional, Rio de Janeiro 1993, S. 133-144

Andrade, Joaquim Marçal Ferreira de: Posse da terra através da lente. Um tesouro ainda pouco explorado documenta a colonização dos alemães no Brasil do século XIX e sua presença marcante na fotografia brasileira desde as suas primeiras utilizações. In: Inter Naciones 2000, Nummer 80, S. 38-43

Arani, Miriam Y.: Fotografien als Objekte – die objektimmanenten Spuren ihrer Produktions- und Gebrauchszusammenhänge, in: Ziehe, Irene; Hägele Ulrich (Hrsg.), Fotos - "schön und

nützlich zugleich". Das Objekt Fotografie. (=Visuelle Kultur. Studien und Materialien Bd. 2) Münster 2006. S. 29-43

Araujo, Ana Lucia: Encontros difíceis: O artista-herói e os índios corrompidos no relato de viagem Deux Années au Brésil (1862). In: Luso-Brazilian Review 2005, No. 42/2, S. 15-39

Aubenas, Sylvie: Fotografie und Druckgrafik. Vervielfältigung und Beständigkeit des Bildes, in: Michel Frizot (Hrsg.): Neue Geschichte der Fotografie. Köln 1998, S. 225-231

Bachmann-Medick, Doris: Iconic Turn, in: dieselbe: Cultural Turns. Neu-orientierungen in den Kulturwissenschaften. Reinbek bei Hamburg 2006, S. 329-380

Balemi, Silke Karina: Reisefotographie in Ostasien und europäische Reisebilder in Wissenschaft, Kunst und Alltag von ca. 1860 bis 1914/18. Locarno 2003

Bank, Andrew: The life and photographic career of Gustav Theodor Fritsch, 1838-1927, in: derselbe; Dietrich, Keith (Hrsg.): An Eloquent Picture Gallery. The South African portrait photographs of Gustav Theodor Fritsch, 1863-1865. Auckland Park 2008, S. 9-17

Belluzzo, Ana Maria de Moraes: O Brasil dos Viajantes. 3 Bände. São Paulo 1994

Benjamin, Walter: "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", in: derselbe: Gesammelte Schriften, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Bd. I,2, Frankfurt/Main 1974, S. 431-469

Bergt, Walther: Die Abteilung für vergleichende Länderkunde am städtischen Museum für Völkerkunde zu Leipzig. Leipzig 1906

Bernecker, Walther L.: II. Kolonie – Monarchie – Republik: Das 19. Jahrhundert. In: derselbe, und andere: Eine kleine Geschichte Brasiliens. Frankfurt am Main 2000, S. 127-212

Böhm, Gottfried: „Die Wiederkehr der Bilder“. In: derselbe (Hrsg.): Was ist ein Bild. München 1994, S. 11-38

Bolliger, Barbara Messerli: Der decorative Entwurf in der Schweizer Keramik im 19. Jahrhundert. Zürich 1991

Bourroul, Estevam Leão: Hercules Florence (1804-1879). Sao Paulo 1900

Broc, Numa: Dictionnaire illustré des explorateurs et grands voyageurs français du XIXe siècle. Teil III: Amérique / avec la collab. de Jean-Georges Kirchheimer et Pascal Riviale. Paris 1999

Brockmann, Andreas und Michaela Stüttgen (Hrsg.): Spurensuche. Zwei Erdwissenschaftler in Südamerika. Unna 1994

Brogiato, Heinz Peter: Die geographische Erforschung Südamerikas im Spiegel der Bestände des Archivs für Geographie im Leibniz-Institut für Länderkunde, in: derselbe (Hrsg.): Die Anden – Geographische Erforschung und künstlerische Darstellung. Wissenschaftliche Alpenvereinshefte 37/2003, S. 19-39

Burgi, Sergio: Arte e empreendimento. O estabelecimento fotografico de Georges Leuzinger (1865-1875), in: Instituto Moreira Salles (Hg): Georges Leuzinger: um pioneiro do século XIX (1813-1892). São Paulo 2006, S. 148-165

Burgi, Sergio: Marc Ferrez, photographer for the Brazilian Imperial Commission, in: Marcus Vinicius de Freitas: Hartt: Expedições pelo Brasil Imperial. 1865-1878. São Paulo 2001, S. 222-225

Carneiro, Newton: Pintores da Paisagem Paranaense. Curitiba 1982

- Christiani, Franz-Josef: Blicke in die ferne Welt. Photosammlung des Braunschweiger Bürgers Carl Götting aus der Zeit zwischen 1870 und 1885. [Ausstellungskatalog] Braunschweig 1994
- Corrêa do Lago, Bia & Pedro: Brasil. Le premier photographes d'un empire sous le Tropiques. Paris 2005
- Corrêa do Lago, Bia & Pedro: Coleção Princesa Isabel – fotografia do Século XIX. Rio de Janeiro 2008
- Corrêa do Lago, Bia & Pedro: Os fotografos do Imperio. A fotografia brasileira do século XIX. Rio de Janeiro 2005
- Corrêa do Lago, Bia: A cachoeira de Paulo Afonso, de Auguste Stahl. In: Revista Nossa História, 2004, Heft 14, S. 22-26
- Corrêa do Lago, Bia: Augusto Stahl. Obra Completa em Pernambuco e Rio de Janeiro. Rio de Janeiro 2001
- Corrêa do Lago, Pedro: Militão Augusto de Azevedo. Rio de Janeiro 2001
- Corrêa do Lago, Pedro; Fernandes Junior, Rubens: O século XIX na fotografia brasileira. Coleção Pedro Corrêa do Lago. Rio de Janeiro 2000
- Diener, Pablo: Rugendas e o Brasil. Rio de Janeiro 2002
- Dobal, Susana M.: Ciencia e exotismo: os indios na fotografia brasileiro do seculo XIX, in: Cadernos de Antropologia e Imagem 2001, S. 67-85
- Driver, Felix: Imagining the Tropics: Views and Visions of the Tropical World. In: Singapore Journal of Tropical Geography, 25/2004, S. 1-17
- Driver, Felix; Martins, Luciana (Hrsg.): Tropical Visions in an Age of Empire. Chicago 2005
- Duprat, Cecília: Revert Henrique Klumb: fotógrafo da família imperial brasileira. In: Anais da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro 102/1982, ohne Seitenzahlen
- Edwards, Elizabeth (Hrsg.): Anthropology and photography 1860-1920. New Haven - London, 1992
- Edwards, Elizabeth; Hart, Janice: Introduction: photographs as objects, in: dieselben (Hrsg.): Photographs, objects, histories. London 2004, S. 1-15
- Edwards, Elizabeth; Morton, Christopher: Photography, anthropology and history: expanding the frame. Surrey/Burlington 2009
- Ermakoff, George: Juan Gutierrez. Rio de Janeiro 2001
- Ermakoff, George: O Negro na Fotografia Brasileira do século XIX. Rio de Janeiro 2004
- Ermakoff, George: Rio de Janeiro 1840-1900: uma crônica fotográfica. Rio de Janeiro 2006
- Fabian, Rainer: Die Fotografie als Dokument und Fälschung. München 1976
- Fabian, Rainer; Adam, Hans-Christian: Frühe Reisen mit der Kamera. Hamburg 1981
- Faulstich, Werner: Medienwandel im Industrie- und Massenzeitalter (1830-1900), Göttingen 2004
- Fausto, Boris: Historia do Brasil. São Paulo 2001
- Ferreira, Orlando da Costa: Imagem e letra. Introdução à bibliologia brasileira: a imagem gravada. São Paulo 1994

- Ferrez, Gilberto: A fotografia no Brasil, 1840-1900. (=Historia da fotografia no Brasil, Band 1). Rio de Janeiro 1985
- Ferrez, Gilberto: Fotografia no Brasil e um de seus mais dedicados servidores: Marc Ferrez (1843-1923), in: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Nr.26: "60 anos a revista", 1997, S. 294-355 (= Neuabdruck des Originalartikels von 1953)
- Ferrez, Gilberto: Fotografia no Brasil e um de seus mais dedicados servidores: Marc Ferrez (1843-1923). In: Separata da „Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Nr.10. Rio de Janeiro 1953, S.169-304.
- Ferrez, Gilberto: O Rio antigo do fotógrafo Marc Ferrez: Paisagens e tipos humanos do Rio de Janeiro, 1865-1918. São Paulo 1984
- Ferrez, Gilberto: Photography in Brazil 1840-1900. Albuquerque 1990
- Ferrez, Gilberto; Mattoso, Katia M.: Velhas fotografias pernambucanas, 1851-1890. Rio de Janeiro 1988
- Ferrez, Gilberto; Naef, Weston J.: Pioneer Photographers of Brazil, 1840-1920. New York 1976
- Ferrez, Gilberto; Vasquez, Pedro (Hrsg.): A fotografia no Brasil do século XIX. 150 anos do fotógrafo Marc Ferrez - 1843/1993. São Paulo 1993
- Freitas, Marcus Vinicius de: Hartt. Expedições pelo Brasil Imperial. Expeditions in Imperial Brazil. 1865–1878. São Paulo 2001
- Freund, Gisele: Photographie und Gesellschaft. Reinbeck bei Hamburg 1983.
- Gärtner, Friedrich W.: Ferdinand Keller. Karlsruhe, 1912
- Geary, Christraud M: In and Out of Focus. Images from Central Africa, 1885-1960. Washington 2002
- Gebhardt, Heinz: Königlich bayerische Photographie. 1838-1918. München 1978
- Gesualdo, Vicente: Historia de la Fotografía en América. Desde Alaska hasta Tierra del Fuego en el siglo XIX. Buenos Aires 1990
- Gomez, Juan: La Fotografía en la Argentina. Su Historia y Evolución en el Siglo XIX, 1840-1899. Buenos Aires 1986
- Goschler, Constantin (Hrsg.): Wissenschaft und Öffentlichkeit in Berlin 1870-1930. Wiesbaden 2000
- Goschler, Constantin: Wissenschaftliche „Vereinsmenschen. Wissenschaftliche Vereine in Berlin im Spannungsfeld von Wissenschaft und Öffentlichkeit, 1870-1900, in: derselbe (Hrsg.): Wissenschaft und Öffentlichkeit in Berlin 1870-1930. Wiesbaden 2000, S. 31-63
- Gould, Stephen Jay: Der falsch vermessene Mensch. Frankfurt am Main 1988
- Grau, Jürke: Erlebte Botanik – Martius als Wissenschaftler. In: Jörg Helbig (Hrsg.): Brasilianische Reise 1817-1820. Carl Friedrich Philipp von Martius zum 200. Geburtstag. München 1994, S. 75-84
- Gusinde, Martin: Beitrag zur Forschungsgeschichte Südamerikas, in: Archiv für Völkerkunde, 1/1946, S. 1- 94
- Hägele, Ulrich: Foto-Ethnographie. Die visuelle Methode in der volkskundlichen Kulturwissenschaft. Tübingen 2007
- Hagner, Michael: Das Fritsch-Projekt. Anthropologische Fotografie und kulturelles Gedächtnis. In: Fotogeschichte 29/2009, Heft 112, S.47-54

- Hallewell, Laurence: Books in Brazil. A History of the publishing trade. New York 1982
- Hanebutt-Benz, Eva-Maria: Studien zum Deutschen Holzstich im 19. Jahrhundert, in: Archiv für Geschichte des Buchwesens, hrsg. von der Historischen Kommission des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels e.V., Frankfurt 1983, S. 585-1153
- Hannavy, John (Hrsg.): Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography. New York 2008
- Hantzsch, Viktor: Franz Keller-Leuzinger, in: Allgemeine Deutsche Biographie (ADB), Band 61, Leipzig 1906, S. 106-108
- Hartmann, Thekla: A Contribuição da Iconografia para o Conhecimento de Índios Brasileiros do século XIX. São Paulo 1975
- Hartmann, Thekla: Franz Keller-Leuzinger, ein deutscher Ingenieur und Maler in Brasilien. In: Staden-Jahrbuch, 16/1968, S. 15-22;
- Heidtmann, Frank: Wie das Photo ins Buch kam. Der Weg zum photographisch illustrierten Buch. Berlin 1984
- Heintze, Beatrix: Die Konstruktion des angolanischen "Eingeborenen" durch die Fotografie, in: Fotogeschichte 19/1999, Heft 71, S. 3-14
- Helbig, Jörg (Hrsg.): Brasilianische Reise 1817-1820. Carl Friedrich Philipp von Martius zum 200. Geburtstag. München 1994
- Hemming, John: Tree of rivers. The story of the Amazon. London 2008
- Hempel, Paul: Facetten der Fremdheit. Kultur und Körper im Spiegel der Typenphotographie, in: Bayerdörfer, Hans-Peter und andere (Hrsg.): Bilder des Fremden. Mediale Inszenierung von Alterität im 19. Jahrhundert. Münster 2007, S. 177-205
- Hempel, Paul: Theodor Koch-Gruenberg and Visual Anthropology in Early twentieth-Century German Anthropology, in: Edwards, Elizabeth; Morton, Christopher: Photography, anthropology and history: expanding the frame. Surrey/Burlington 2009, S. 193-219
- Hermannstädter, Anita (Hrsg.): Deutsche am Amazonas. Forscher oder Abenteurer? Expeditionen in Brasilien 1800 bis 1914. Berlin 2002
- Hermannstädter, Anita: Abenteuer Ethnologie. Karl von den Steinen und die Xingú-Expeditionen. In: Dieselbe: Deutsche am Amazonas. Forscher oder Abenteurer? Expeditionen in Brasilien 1800 bis 1914. Münster 2002, S. 66-85
- Hermannstädter, Anita: Karl von den Steinen und die Xingú-Bevölkerung. Zur Wahrnehmung und Darstellung fremder Kulturen in der Ethnographie des 19. Jahrhunderts. In: Baessler-Archiv Neue Folge 44/1996, S. 211-242
- Herneck, Friedrich: Hermann Wilhelm Vogel. Leipzig 1984
- Heßler, Martina: Bilder zwischen Kunst und Wissenschaft. Neue Herausforderungen für die Forschung. In: Geschichte und Gesellschaft 31/2005, Heft 2, S. 266-292
- Hilka, Thomas: Zur Terminologie und Geschichte der Faksimilierung. In: Bibliothek. Forschung und Praxis 1985, Heft 3, S. 290-299
- Hoensch, Ingrid: Die Entwicklung des Instituts 1896-1989. In: Mayr, Alois; Grimm, Frank-Dieter; Tzschaschel Sabine (Hg.): 100 Jahre Institut für Länderkunde 1896-1996. Leipzig 1996, S. 11-33

- Hoffenberg, Hack L.: Marc Ferrez. The long-forgotten photographs of an elegant boulevard reappears a time capsule of old Rio. In: The Americas: a quarterly review of inter-american cultural history. Washington 1983, Nr. 4, S. 12-17
- Holschbach, Susanne: Einleitung, in: Wolf, Hertha (Hrsg.): Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Band II. Frankfurt am Main 2003, S. 7-21
- Honold, Alexander: Ausstellung des Fremden – Menschen- und Völkerschau um 1900, In: Conrad, Sebastian; Osterhammel, Jürgen (Hrsg.): Das Kaiserreich transnational. Deutschland in der Welt 1871-1914. Göttingen 2004, S.170-190
- Hörner, Ludwig: Das photographische Gewerbe in Deutschland 1839-1914. Düsseldorf 1989
- Instituto Moreira Salles (Hrsg.): Georges Leuzinger. (= Cadernos de Fotografia Brasileira, 3). São Paulo 2006
- Instituto Moreira Salles (Hrsg.): O Brasil de Marc Ferrez. São Paulo 2005
- Isaac, Gwyniera: Louis Agassiz's Photographs in Brazil. Seperate Creations, in: History of Photography, 21/1997, Heft 1, S.3-11
- Jäger, Georg (Hrsg.): Geschichte des Deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert. Im Auftrag des Börsenverein des deutschen Buchhandels herausgegeben von der Historischen Kommission. Band 1. Das Kaiserreich 1870-1918. Teil 1 und 2. 2001 und 2003
- Jäger, Jens: Fotografiegeschichte(n). Stand und Tendenzen der historischen Forschung. In: Archiv für Sozialgeschichte 48/2008, S. 511-537
- Jäger, Jens: Gesellschaft und Photographie. Formen und Funktionen der Photographie in England und Deutschland 1839-1860. Opladen 1996
- Jäger, Jens; Knauer, Martin: Historische Bildforschung oder 'Iconic Turn' – das ungeklärte Verhältnis der Geschichtswissenschaft zu Bildern, in: Wachter, Nicole; Huwiler, Elke (Hrsg.): Integration des Widerläufigen, Hamburg 2004, S. 211-221
- Kirchner, Joachim: Das deutsche Zeitschriftenwesen, seine Geschichte und seine Probleme. Teil II. Wiesbaden 1962
- Kleinknecht, Thomas: Die Fotografie – ein neues Bildmedium im Wissenschaftspanorama des 19. Jahrhunderts, in: Berichte zur Wissenschaftsgeschichte 28/2005, S. 103–113
- Kohl, Frank Stephan: A. Frisch und die ersten Amazonasfotografien (1867) – Aufnahmen für die Wissenschaft oder kommerzielle Bilder? In: Blask, Falk; Redlin, Jane (Hrsg.): Lichtbild – Abbild – Vorbild. Zur Praxis volks- und völkerkundlicher Fotografie. (= Berliner Blätter. Ethnographische und ethnologische Beiträge, 38 /2005) Berlin 2005, S. 65-74
- Kohl, Frank Stephan: Um "olhar europeu" em 2000 imagens: Alphons Stübel e sua coleção de fotografias da América do Sul, in: Revista Studium, Nr. 21/2005 (= elektronische Zeitschrift der Universität von Campinas/Brasilien) - <http://www.studium.iar.unicamp.br/21/04.html>
- Kohl, Frank Stephan: Um jovem mestre da fotografia na Casa Leuzinger. Christoph Albert Frisch e sua expedição pela Amazônia. In: Instituto Moreira Salles (Hrsg.): Georges Leuzinger: um pioneiro do século XIX (1813-1892). São Paulo 2006, S. 185-203
- Kohl, Frank Stephan: Georg Leuzinger (1813-1892), ein Schweizer Kunsthändler in Rio de Janeiro. Bilderhandel und Wissensaustausch zwischen Europa und Brasilien im 19. Jahrhundert, in: Trade and Circulation of popular prints. Trento 2009, S. 299-317

- Köpke, Wulf; Schmelz, Bernd (Hrsg.): Mit Kamel und Kamera. Historische Orient-Fotografie 1864-1970. (=Mitteilungen aus dem Museum für Völkerkunde Hamburg. Neue Folge Band 38) Hamburg 2007.
- Kossoy, Boris: A fotografia como fonte historica. Introdução á pesquisa e interpretação das imagens do passado. São Paulo 1980
- Kossoy, Boris: Dicionário histórico-fotográfico brasileiro; fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910). São Paulo 2002
- Kossoy, Boris: Die Anfänge der Fotografie in Brasilien. In: Billeter, Erika (Hrsg.). Fotografie Lateinamerika von 1860 bis heute. Zürich 1981, S. 19-21
- Kossoy, Boris: Hercule Florence, 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil. São Paulo 1976
- Kossoy, Boris: Hercule Florence, l'inventeur en exil. In: Les Multiples Inventions de la Photographie, 1989, Cerisy-la Salle. Les Multiples Inventions de la Photographie. Paris: Association Française pour la Diffusion du Patrimoine Photographique/Ministère de la Culture, 1988, S. 72-78
- Kossoy, Boris: Hercules Florence, pioneer of photography in Brazil. Image, Rochester, N.Y., v. 20, n. 1, S. 12-21, 1977
- Kossoy, Boris: Hercules Florence: an inventor of photography. In: Photo History Symposium III, 1979, Rochester, N.Y.: The Photographic Historical Society, 1976, S. 24-32
- Kossoy, Boris: Origens e expansão da fotografia no Brasil – Seculo XIX. Rio de Janeiro 1980
- Kossoy, Boris: Photography in Latin America: the European Experience and the Exotic Experience. In: Watriss, Wendy; Zamora, Lois P. (Hrsg.): Image and Memory. Photography from Latin America 1866-1994. Texas 1998, S. 18-54
- Kossoy, Boris: Realidades e ficções na trama fotográfica. Cotia-SP 1999
- Krase, Andreas: Von der Wildheit der Scenerie eine deutliche Vorstellung. Die Fotografiesammlung von Alphons Stübel und Wilhelm Reiss aus Lateinamerika 1868-1877, in: Brockmann, Andreas; Stüttgen, Michaela (Hrsg.): Spurensuche. Zwei Erdwissenschaftler in Südamerika. Unna 1994, S. 145-159
- Kraus, Michael: Bildungsbürger im Urwald. Die deutsche ethnologische Amazonienforschung (1884-1929). Marburg 2004
- Kümin, Beatrice: Expedition Brasilien. Von der Forschungszeichnung zur ethnografischen Fotografie. Zürich 2007
- Lederbogen, Jan: Fotografie als Völkerschau, in: Fotogeschichte 6/1986, Heft 22, S. 47-64
- Levine, Robert M.: Images of History. Nineteenth and early twentieth century Latin American Photography and Documents. London 1989
- Lewerentz, Anette: Der Mediziner Gustav Fritsch als Fotograf. Dokumentation seiner anthropologisch-ethnologischen Untersuchungen in Fotografien der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte, in: Baessler Archiv, Neue Folge, Band 48, 2000, S. 271-309
- Lopes, Almerinda da Silva: Albert Richard Dietze. Um Artista-Fotografo Alemão no Brasil do sec. XIX. Vitória 2003
- Löschner, Renate: Bilder aus Brasilien im 19. Jahrhundert, im Blick von Alexander von Humboldt. Ausstellungskatalog. Berlin 2001

Luchesi, Elisabeth; Taskov-Köhler, Nadja: Südamerika, die Expeditionen und die Fotografie, in: Theye, Thomas (Hrsg.): Der geraubte Schatten. München 1989, S. 470-484

Luefling, Hans: Frisch, Christoph Albert, in: Neue Deutsche Biographie, Band 5 (Falck – Fyner) Berlin 1961, S. 617

Mauad, Ana Maria: Imagens de um outro Brasil: O patrimônio fotográfico da Amazônia oitocentista, in: Locus: revista de história, Juiz de Fora, 16/2010, S. 131-153

Mauad, Ana Maria: Sob o signo da imagem. A produção da Fotografia e a controle dos Códigos de Representação da Classe dominante, no Rio de Janeiro, na primeira metade do Século XX. Niterói 1990

Mehlstaebler, Arthur: Franz Keller-Leuzinger. Klärendes zu seiner Bedeutung für die Thuner Majolika und die Schwarzwälder Majolika in der Zeit des Historismus, in: Keramos 2006, Band 192, S. 47-56

Meneses, Ulpiano T. Bezerra de: Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. In: Revista Brasileira de História. 23/2003, Heft 45, S. 11-36

Meyer, Hans: Alphons Stübel, in: Mitteilungen des Vereins für Erdkunde zu Leipzig für 1904. Leipzig 1905, S. 57-78

Mitchell, W.J.T.: The Pictorial Turn, in: derselbe: Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago, London 1994, S. 3-34

Monteiro, Rosana Horio: Descobertas Multiplas: A Fotografia no Brasil (1824-1833). Campinas 2001

Morel, Marco: Cinco imagens e múltiplos olhares: 'descobertas' sobre os índios do Brasil e a fotografia do século XIX. In: História, ciência e saúde – Manguinhos, Band 8/2001, S. 1039-1058

Newhall, Beaumont: The daguerreotype in America. New York (3. Auflage) 1976

O Olhar distante. The distant view. [Ausstellungskatalog]. São Paulo 2000

Paul, Gerhard: Von der Historischen Bildkunde zur Visual History. In: Derselbe (Hrsg.): Visual History. Ein Studienbuch. Göttingen 2006, S. 7-36

Petermann, Werner: Die Geschichte der Ethnologie. Wuppertal 2004

Peters, Dorothea: Vom Visitenkarten-Album zum fotografischen „Galeriewerk“: Die Kunstreproduktionen der Berliner Photographischen Gesellschaft. In: Ziehe, Irene; Hägele, Ulrich (Hrsg.): Fotografien vom Alltag – Fotografieren als Alltag. Münster 2004, S. 167-182

Pinney, Christopher: The phenomenology of colonial photography, in: Bayerdörfer, Hans-Peter und andere (Hg.): Bilder des Fremden. Mediale Inszenierung von Alterität im 19. Jahrhundert. Münster 2007, S.19-39

Poole, Deborah Ann: Vision, Race and Modernity. A visual economy of the Andean Image World. Princeton 1997

Prussat, Margrit: Bilder der Sklaverei. Fotografien der afrikanischen Diaspora in Brasilien 1860 – 1920. Berlin 2008

Ranke, Wilfried: Joseph Albert – Hofphotograph der bayerischen Könige. München 1977

Rogers, Molly: The Slave Daguerreotypes of the Peabody Museum: Scientific Meaning and Utility, in: History of Photography 30/2006, Heft 1, S.39-54



Rössler, Martin: Die deutschsprachige Ethnologie bis ca. 1960: ein historischer Abriss. (=Kölner Arbeitspapiere zur Ethnologie No.1 / April 2007). Köln 2007.

Ryan, James R.: Picturing Empire. Photography and the Visualizations of the British Empire. London 1997

Sagne, Jean: Porträts aller Art. Die Entwicklung des Fotoateliers, in: Michel Frizot (Hrsg.): Neue Geschichte der Fotografie. Köln 1998, S. 102-129

Salles, Ricardo: Guerra do Paraguai. Memórias & Imagens. Rio de Janeiro 2004

Santos, Renata: A imagem gravada: a gravura no Rio de Janeiro entre 1808 e 1853. Rio de Janeiro 2008

Santos, Renata: Da gravura a fotografia. In: IMS (Hg.): Georges Leuzinger. Rio de Janeiro 2005, S. 204-214

Schiffer-Ekhardt, Armgard: Sebastianutti & Benque. Fünf Fotografen. Vier Generationen. Drei Kontinente. Graz 1997

Schmelz, Bernd: Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868) - „Vater der brasilianischen Völkerkunde“. Eine biographische Einführung. Hamburg 2000

Schneider, Jürg: Vom formulierten Anspruch zur kontrollierten Produktion. Das Ringen der frühen deutschen Ethnologie und Anthropologie um Standardisierung und Vergleichbarkeit fotografischer Aufnahmen. In: Baessler-Archiv: Beiträge zur Völkerkunde. Neue Folge, Band 57, 2009, S. 59-75

Schöpf, Daniel: George Huebner 1862-1935. Un photographe à Manaus. Genf 2000

Schöpf, Daniel: George Huebner 1862-1935: Um fotógrafo em Manaus. São Paulo 2005

Schumacher, Gudrun; Wolff, Gregor: Nachlässe, Manuskripte, Autographen und Fotosammlungen im Besitz des Ibero-Amerikanischen Instituts, 2. Überarbeitete und ergänzte Auflage, Berlin 2011 (Die erste Auflage stammt aus dem Jahre 2004). Link: [http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Nachlaesse/200501\\_Nachlaesse.pdf](http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Nachlaesse/200501_Nachlaesse.pdf)

Segala, Lygia: Itinerancia fotográfica e o Brasil Pittoresco, in: Turazzi, Maria Inez (Hrsg.): Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. No. 27: „Fotografia“. 1998, S. 62-87

Segala, Lygia: Perspective Observation and Illustration of Brazil: Victor Frond's (1857-1861) Photographic Project, in: Portuguese Studies 23/2007, No.1, S. 55-70

Stahr, Henrick: Fotojournalismus zwischen Exotismus und Rassismus: Darstellungen von Schwarzen und Indianern in Foto-Text-Artikeln deutscher Wochenillustrierter 1919 – 1939. Hamburg 2004

Starl, Timm: Hinter den Bildern. Identifizierung und Datierung von Fotografien von 1839 bis 1945, in: Fotogeschichte. 26/2006, Heft 99

Stepan, Nancy Leys: Picturing Tropical Nature. Ithaca, New York 2001

Stüttgen, Michaela: Einleitung, in: Brockmann, Andreas; Stüttgen, Michaela (Hrsg.): Spurensuche. Zwei Erdwissenschaftler in Südamerika. Unna 1994, S. 5-9

Stüttgen, Michaela: Zum Leben und Werk von Alphons Stübel und Wilhelm Reiss, in: Brockmann, Andreas; Stüttgen, Michaela (Hrsg.): Spurensuche. Zwei Erdwissenschaftler in Südamerika. Unna 1994, S. 11-20

Tacca, Fernando de: O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio, in: História, Ciências, Saúde – Manguinhos. Rio de Janeiro, 18/2011, S. 191-223

- Theye, Thomas (Hrsg.): Der geraubte Schatten. Die Photographie als ethnographisches Dokument. München 1989
- Theye, Thomas: „Wir wollen nicht glauben, sondern schauen. „Zur Geschichte der ethnographischen Fotografie im deutschsprachigen Raum im 19. Jahrhundert, in: derselbe (Hrsg.): Der geraubte Schatten. Photographie als ethnographisches Dokument. München 1989, S. 60-119
- Theye, Thomas: Einführung, in: derselbe (Hrsg.) Der geraubte Schatten. Photographie als ethnographisches Dokument. München 1989, S. 8-59
- Theye, Thomas: Einige Neuigkeiten zu Leben und Werk der Brüder Carl Victor und Friedrich Wilhelm Dammann, in: Mittheilungen aus dem Museum für Völkerkunde Hamburg NF, 24/25 1999, S. 247-284
- Theye, Thomas: Ethnologie und Photographie im deutschsprachigen Raum. Studien zum biographischen und wissenschaftsgeschichtlichen Kontext ethnographischer und anthropologischer Photographie (1839-1884) Frankfurt am Main 2004
- Tiefenbacher, Ludwig: Die bayerische Brasilienexpedition von J.B. Spix und C.F. Ph. Martius 1817-1820. In: Helbig, Jörg (Hrsg.): Brasilianische Reise 1817-1820. Carl Friedrich Philipp von Martius zum 200. Geburtstag. München 1994, S. 28-52
- Tietjen, Friedrich: Unternehmen Fotografie. Zur Frühgeschichte und Ökonomie des Mediums, in: Fotogeschichte 26/2006, Heft 100, S. 9-16
- Turazzi, Maria Inez (Hrsg.): Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, No. 27 „Fotografia“. Rio de Janeiro 1998
- Turazzi, Maria Inez: Poses e trejeitos; a fotografia e as exposições universais na era do espetáculo (1839-1889). Rio de Janeiro 1995
- Turazzi, Maria Inez: Marc Ferrez, fotografias de um 'artista ilustrado'. São Paulo 2000
- Valentin, Andreas: A Fotografia Amazônica de George Huebner. Rio de Janeiro 2012.
- Valentin, Andreas: A fotografia amazônica de George Huebner: um olhar entre o moderno e o selvagem, in: Revista STUDIUM 17/2004 (=elektronische Zeitschrift der Universität von Campinas/Brasilien) ,url: <http://www.studium.iar.unicamp.br/17/02.html>
- Vasquez, Pedro Karp: A fotografia no Imperio. Rio de Janeiro 2002;
- Vasquez, Pedro Karp: Álbum da Estrada União e Industria. Documentação Fotográfica realizada por R. H. Klumb, entre 1863 e 1868. Rio de Janeiro 1997
- Vasquez, Pedro Karp: Fotógrafos Alemães no Brasil do Século XIX. Deutsche Fotografen des 19. Jahrhunderts in Brasilien. São Paulo 2000
- Vasquez, Pedro Karp: O Brasil na Fotografia oitocentista. São Paulo 2003
- Vasquez, Pedro Karp: Revert Henrique Klumb. Rio de Janeiro 2001
- Vasquez, Pedro und andere: O Rio de Janeiro do fotógrafo Leuzinger. Rio de Janeiro 1999
- Vasquez, Pedro: Dom Pedro II e a Fotografia no Brasil. Rio de Janeiro o. J. [1985]
- Vasquez, Pedro: Fotógrafos pioneiros no Rio de Janeiro: Victor Frond, George Leuzinger, Marc Ferrez, e Juan Gutierrez. Rio de Janeiro 1990
- Vasquez, Pedro: Mestres da fotografia no Brasil. Coleção Gilberto Ferrez. Rio de Janeiro 1995

- Waller, Franz: Bilder aus Südamerika 1868-1876. Wilhelm Reiß (1838-1909) zum 150. Geburtstag. In: Jahresbericht des Vereins für Naturkunde Mannheim e.V., Neue Folge, Heft 2 für die Jahre 1987-1989. Mannheim 1990, S. 5-23
- Weber, Peter: Die Stadt Rio de Janeiro und ihre Vorstädte im Jahr 1875, In: Brockmann und Stüttgen (Hgg.): Spurensuche. Zwei Erdwissenschaftler im Südamerika des 19. Jahrhunderts. Unna 1994, S. 75-83
- Wehrs, Carlos: Friedrich Hagedorn (Ein Beitrag zur Biographie dieses Malers) In: Staden-Jahrbuch 43/44 (1995/96) S. 75-79
- Weise, Bernd: Aktuelle Nachrichtenbilder „nach Photographien“ in der deutschen illustrierten Presse der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Charles Grivel (Hrsg.): Die Eroberung der Bilder. Photographie in Buch und Presse (1816-1914). München 2003.
- Weise, Bernd: Pressefotografie. I. Die Anfänge in Deutschland, ausgehend von einer Kritik bisheriger Forschungsansätze, in: Fotogeschichte 8/1888, Heft 31, S. 15-40
- Weise, Bernd: Pressefotografie. II. Fortschritte der Fotografie- und Drucktechnik und Veränderungen des Pressemarktes im deutschen Kaiserreich, in: Fotogeschichte 9/1889, Heft 33, S. 27-62
- Weise, Bernd: Pressefotografie. III. Das Geschäft mit dem aktuellen Foto: Fotografen, Bildagenturen, Interessenverbände, Arbeitstechnik. Die Entwicklung in Deutschland bis zum Ersten Weltkrieg, in: Fotogeschichte 10/1990, Heft 37, S. 13-36
- Weise, Bernd: Pressefotografie. IV. Die Entwicklung des Fotorechts und der Handel mit der Bildnachricht, in: Fotogeschichte 14/1994, Heft 52, S. 27-40
- Weise, Bernd: Pressefotografie. V. Probleme zwischen Fotografen und Redaktionen und der Beginn der Bildtelegrafie in Deutschland bis 1914, in: Fotogeschichte 16/1996, Heft 59, S. 33-50
- Westphal-Hellbusch, Sigrid: 100 Jahre Ethnologie in Berlin. In: Festschrift zum hundertjährigen Bestehen der BGAEU. 2 Bände. Berlin 1969
- Wright, Helena E.: Partners in the Business of Art: Producing, Packaging, and Publishing. Images of the American Landscape 1850-1900. In: Pioneers of Photography. Springfield 1987, S. 274-285
- Ziegler, Beatrice: Das Finden von Vertrautheit in der Fremde. Als schweizerischer Commis in Pernambuco, Brasilien, 1888-1891, in: Faes, Urs; Ziegler, Beatrice (Hg.): Das Eigene und das Fremde. Festschrift für Urs Bitterli. Zürich 2000, S. 145-179.
- Ziegler, Beatrice; Kleiner, Beat: Als Kaufmann in Pernambuco 1888-1891. Ein Reisebericht mit Bildern aus Brasilien von Hermann Kummeler. Zürich 2001
- Ziehe, Irene; Hägele Ulrich (Hrsg.), Fotos - "schön und nützlich zugleich". Das Objekt Fotografie. (=Visuelle Kultur. Studien und Materialien Bd. 2) Münster 2006
- Ziehe, Irene; Hägele, Ulrich (Hrsg.): Fotografien vom Alltag – Fotografieren als Alltag. (=Visuelle Kultur. Studien und Materialien Bd. 1) Münster 2004
- Zimmerman, Andrew: Ethnologie im Kaiserreich. Natur, Kultur und „Rasse“ in Deutschland und seinen Kolonien., in: Conrad, Sebastian; Osterhammel, Juergen (Hrsg.): Das Kaiserreich transnational. Deutschland in der Welt 1871-1914. Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) 2004, S. 191-212

Zimmerman, Andrew: Science and Schaulust in the Berlin Museum of Ethnology, in: Goschler, Constantin (Hrsg.): Wissenschaft und Öffentlichkeit in Berlin 1870-1930. Wiesbaden 2000, S. 65-88

Zimmermann, Jan: Nöhring, Johannes Heinrich Franz. In: Biographisches Lexikon für Schleswig-Holstein und Lübeck. Neumünster 2000, S. 295-298